







L'ART DE NOTRE TEMPS

DEGAS

L'ART DE NOTRE TEMPS

COLLECTION D'ALBUMS IN-4° QUART GRAND JÉSUS

DIRECTEUR : JEAN LARAN

CHAQUE ALBUM COMPREND 48 NOTICES & PLANCHES HORS-TEXTE PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

PREMIÈRE SÉRIE

CHASSÉRIAU

PAR HENRY MARCEL

ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS
ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

COURBET

PAR LÉONCE BÉNÉDITE

CONSERVATEUR DU MUSÉE
DU LUXEMBOURG
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

PUVIS DE CHAVANNES

PAR ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

MANET

PAR LOUIS HOURTICQ

INSPECTEUR ADJOINT DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE PARIS

DAUMIER

PAR LÉON ROSENTHAL

DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR AU LYCÉE LOUIS-LE-GRAND

CARPEAUX

PAR PAUL VITRY

CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE
PROF. A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

DEGAS

PAR P.-A. LEMOISNE

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DAUBIGNY

PAR JEAN LARAN

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

MILLET

PAR PAUL LEPRIEUR

CONSERVATEUR DES PEINTURES AU MUSÉE DU LOUVRE, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

GUSTAVE MOREAU

PAR LÉON DESHAIRS

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ART DE NOTRE TEMPS



DEGAS

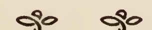


48 PLANCHES HORS-TEXTE

ACCOMPAGNÉES DE QUARANTE-HUIT NOTICES
ET PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION DE

P.-A. LEMOISNE

BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE



LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE, PARIS

PRÉFACE

« Les lettrés expliquent les arts sans les comprendre »... cette boutade de M. Degas résume fort bien son profond dédain de la critique d'art, en même temps que son mépris de toute publicité. Elle est, en tout cas, peu encourageante pour ceux qui veulent audacieusement tenter d'exprimer toute leur admiration, non seulement pour cet art si personnel et si passionnément intéressant, mais aussi pour le caractère de M. Degas, pour la dignité, rare à notre époque de réclame à outrance, de cette vie d'artiste, si discuté, si célèbre, et, en même temps... si mal connu !

En effet, cette modestie... nous allions presque dire cette sauvagerie, d'artiste a cela d'étonnant qu'elle ne cesse pas avec la célébrité, et que, lorsque le maître si âprement combattu jadis voit son magnifique talent enfin reconnu et apprécié, il garde aussi jalousement qu'autrefois le mystère de son travail, l'intimité de son intérieur, n'accueillant que quelques vieux amis ou de jeunes artistes qu'il sent vraiment épris de leur art. C'est qu'il ne faudrait nullement confondre cette modestie avec de l'humilité : bien qu'ayant une horreur presque maladive de tout ce qui est publicité, M. Degas a parfaitement conscience de sa valeur, et cette retraite prématurée et voulue n'a,

sans doute, d'autre cause que la fierté d'un artiste convaincu et enthousiaste se muant en un profond dédain pour l'incompréhension de la foule. Et même, comme M. Degas est parfois excessif, il englobe maintenant pêle-mêle dans son dédain la plupart des amateurs et le grand public, ajoutant malheureusement avec les années une pointe de misanthropie à son beau caractère, lui, le causeur pétillant et fin dont les enthousiasmes et les emballements faisaient jaillir des lueurs inattendues des sujets qu'il effleurait. Il faut dire aussi que sa réputation d'homme spirituel, mais à l'esprit caustique et mordant, a dû aider beaucoup à cet isolement de sa vieillesse, tout le monde étant amené à respecter son désir de tranquillité, les uns par déférence, les autres par crainte des terribles reparties que pourrait leur attirer une maladroite importunité. Réputation méritée et injuste à la fois, car, si M. Degas trouve facilement, surtout au cours d'une discussion, le mot incisif qui réduit l'adversaire au silence, il ne faudrait pas lui prêter l'esprit rosse et dénigrant, trop fréquent à notre époque, et qui n'est souvent qu'une des formes de l'envie féroce. Si M. Degas sait, en effet, au lieu de souffrir en silence, défendre rudement ses convictions artistiques, ses pointes ne sont généralement tournées que contre les arrivistes ou les charlatans faisant de l'art une industrie ou un tremplin. Pour ceux-là il éprouve la véritable répulsion d'un artiste au caractère droit et plein de respect pour sa profession.

Et s'il ne chercha jamais à se poser en maître et en « pontife » il est cependant quelques jeunes peintres à qui, de sa belle voix grave prenant alors de véritables intonations de bonté, il donna

des conseils et des encouragements, toujours mélangés d'une profonde admiration pour M. Ingres, son dieu, et aussi pour Delacroix, dont il possède dans le mystère de son atelier quelques toiles merveilleuses. Ce magnifique dédain pour le public, nous ne dirons pas pour le monde, car M. Degas n'a certes pas, jusqu'à ces dernières années, mené la vie d'un solitaire, est cependant cause que, même parmi les amateurs, bien peu connaissent les différentes phases de son œuvre de peintre. Combien savent, en effet, que, si M. Degas est maintenant le nom le plus révéré de l'école moderne, il fut, et cela jusqu'à plus de trente ans... un classique peintre d'histoire, un élève des Beaux-Arts, de Lamothe, et par conséquent d'Ingres !

C'est dans l'admiration qu'il éprouva chez Mme Valpinçon, amie de ses parents, devant des œuvres du grand artiste, familier de la maison, et dans de rares rencontres avec M. Ingres dont il conserva un souvenir intense, qu'il faut chercher l'origine de l'attrait et de l'influence que devait toujours exercer sur lui le peintre de l'apothéose d'Homère. Aussi lorsque, jeune homme, il renonça au droit pour la peinture, se souvint-il de ce principe d'Ingres faisant d'abord copier d'anciennes gravures à ses élèves et qu'il aimera plus tard à répéter : « Il faut apprendre à peindre d'après les maîtres et n'aborder la nature qu'après. » Des visites au Cabinet des Estampes, où il se rappelle avoir vu Achille Devéria enveloppé de sa romantique houppelande de fourrure, ainsi que d'autres visites très fréquentes au Louvre, qu'il connaît mieux qu'aucun artiste contemporain, développèrent encore en lui le culte des vieux maîtres.

Les premières œuvres de M. Degas furent donc

essentiellement classiques d'esprit et de forme, parfois aussi imprégnées de la manière de certains primitifs italiens, tels que Ghirlandajo, qu'il apprit à connaître dans ses voyages en Italie, et pour lesquels il conserva toujours une secrète préférence, même alors qu'il se sentira plus tard attiré par les hollandais ou un français comme Poussin.

Il éprouve tout d'abord avec un souci très net de style, un vif attrait pour la variété, le pittoresque et les difficultés de composition qu'offre la peinture d'histoire. Cependant, son tempérament, beaucoup trop personnel pour pasticher ses devanciers et se contenter des données habituelles, laissait déjà percer dans ses tableaux d'histoire ainsi que dans quelques très beaux portraits traités à la fois avec la naïveté d'un primitif et avec la science d'un élève d'Ingres, des tendances réalistes qui l'amenaient par exemple à l'audacieuse idée de donner à ses JEUNES FILLES SPARTIATES LUTTANT AVEC DES JEUNES GENS des types parisiens et même montmartrois, au lieu de têtes grecques conventionnelles.

Mais cette période ne dura pas très longtemps, et bientôt, vers 1865, M. Degas, sans rien perdre de son goût pour les maîtres anciens dont il connaît à fond les manières et les différentes techniques, ne cherche plus ses modèles qu'autour de lui, et paraît dès lors renoncer à la peinture d'histoire. Avait-il souffert de ne pas se voir apprécier en ce genre comme il l'aurait voulu, ou fut-il entraîné par ses camarades Manet, Fantin-Latour ou Duranty....? Ceux-ci, reprenant une partie des doctrines de Courbet, en les amplifiant et en les transformant, s'efforçaient de modifier à la fois la manière de peindre, qu'ils désiraient rendre plus claire, et surtout le choix des sujets qu'ils voulaient plus

sincères et plus vrais, en prenant pour modèle le monde qui les environnait, ainsi que les lithographes Gavarni et Daumier, par exemple, l'avaient fait depuis deux générations.

Les tendances de M. Degas, son caractère et son tempérament combatifs l'attiraient évidemment vers ce groupe d'artistes ; mais il est à remarquer que s'il devint un lutteur acharné et passionné, ses différents changements de manière se firent, cependant, toujours assez lentement, comme après mûre réflexion, témoignant par cela même de la force de sa personnalité.

C'est ainsi que, malgré ses relations avec « l'Académie des Batignolles », il n'avait pas figuré parmi les exposants du fameux Salon des refusés, en 1863, et que, jusqu'à la fin de l'Empire, sauf de rares échecs, il prendra part aux Salons officiels (ce qui explique le peu de renseignements qu'on a sur lui à cette époque, son nom n'ayant pas profité du bruit que soulevèrent les manifestations de certains de ses camarades). Il fait surtout des portraits où nous trouvons déjà cette vérité et ce sentiment de la vie qui devaient devenir la caractéristique de son talent, mais qui, peut-être grâce à leur facture très sage, ne choquent pas encore les jurys. Des scènes empruntées à la vie contemporaine, des jockeys (Salon de 1866) ou des blanchisseuses, cela peut-être sous l'influence de Manet ou plus simplement de Duranty, ou même des Goncourt, dont la Manette Salomon venait de paraître, témoignent de la nouvelle orientation de l'artiste.

Quelques toiles de 1870-1872, où il représente des scènes de théâtre, des intérieurs de salles de spectacle ou d'hippodromes, sont en effet déjà étonnantes de réalisme, si l'on entend par réalisme non pas la copie servile de la nature, mais son interpré-

tation sincère et vraie; enfin un voyage à la Nouvelle-Orléans achève de déclancher en lui ce goût pour les représentations de la vie moderne, non plus traitées en tableautins ou en sujets « de genre », mais devenues des motifs d'étude aussi attrayants que les épisodes de l'histoire.

Désormais l'artiste est parvenu à la pleine maturité de son talent. Il est essentiellement de son temps par le choix de ses sujets, par la manière de les composer, ou plutôt de ne pas les composer ; et cependant, par sa facture, il demeure très traditionaliste et gardera longtemps encore cette technique serrée de primitif, ces pâtes dorées de hollandais, ces gris nacrés qui font penser à des Chardin, et ses toiles, si l'on met les sujets à part, offrent une sobriété d'exécution, une belle tenue, qui tranchent certainement avec la généralité des œuvres de l'école moderne. Car, si M. Degas commence à prendre en horreur l'académisme officiel et l'école des Couture et des Gérôme, il n'en reste pas moins admirateur passionné des vieux maîtres qu'il étudie à loisir. Quelques belles copies d'après Poussin, Holbein, Clouet et même Lawrence, exécutées à cette époque, expliquent mieux que tout le reste cette sorte de dédoublement de l'artiste, et particulièrement cette impeccabilité de dessin qui fit si souvent défaut à ses anciens camarades du Café Guerbois.

Il y a, en effet, en lui à la fois un novateur audacieux et un traditionaliste des plus décidés; et c'est certainement ce double caractère qui a fait pour beaucoup la force et l'originalité de son art.

Lorsque, un peu plus tard, des artistes indépendants, continuant les théories de l'ancien groupe de Manet, se décidèrent à faire le public juge de leur querelle, M. Degas, dont la haine pour l'enseigne-

ment académique s'était encore accrue, fut au premier rang des novateurs; et l'on sait quelle ardeur il apporta dans cette lutte qui devait lui plaire. La célébrité, toute honorifique d'ailleurs, que des œuvres très belles n'avaient pu lui conquérir, lui vint soudain avec ces expositions des Impressionnistes, dont la première eut lieu en 1874; et les critiques, ceux même qui l'avaient jusqu'à ce jour soigneusement ignoré, sont forcés de reconnaître qu'ils se trouvent en face d'un artiste admirablement doué. Ses adversaires eux-mêmes ne peuvent s'empêcher d'apprécier ses tentatives audacieuses et aussi d'en profiter, ce qui lui faisait dire : « On nous fusille, mais on fouille nos poches ! »

Le groupe des Indépendants était alors un groupe très hétéroclite qui, à part quelques idées communes, avait réuni les tempéraments les plus divers, et avec lesquels M. Degas n'eut que peu de points de contact. Il s'en rapproche seulement en ce qu'il est, lui aussi, révolté contre l'art officiel (ne suggérera-t-il pas plus tard à un député de demander le « rattachement du ministère des Beaux-Arts à l'Assistance Publique ! »), puis en ce qu'il affecte de mépriser les anciennes règles de la composition et qu'il emprunte tous ses sujets à la vie contemporaine. Mais le grand principe nouveau apporté par les Impressionnistes, la peinture en plein air, directement d'après la nature, M. Degas ne l'adopta jamais. On ne connaît en effet de lui aucun portrait ou figure en plein air, comme en firent si souvent Manet et Renoir, et même pour ses paysages et ses nombreuses scènes de courses, il les exécuta toujours à l'atelier, d'après des croquis ou ses souvenirs. Il est de plus dessinateur hors pair, de la lignée des grands maîtres, ainsi que coloriste remarquable et, s'il adopta plus tard dans ses

pastels une facture caractérisée par des taches juxtaposées qui pourrait, à première vue, paraître voisine du métier de certains impressionnistes, mais qui se rapproche beaucoup plus de la manière des préparations de La Tour, il ne tomba jamais dans l'exagération des premiers impressionnistes qui prodiguèrent, hélas! ces tonalités violettes ou bleues si opaques et si désagréables à l'œil. Il se plaisait au contraire aux tonalités fines et délicates, aux atmosphères comme embuées, recherchant des enveloppements de lumière très raffinés, dont certains sont d'une subtilité rare mais toujours harmonieuse, qualités qui suffirent à l'empêcher de faire gros, commun ou tapageur. Et lorsqu'on emploie, vis-à-vis de M. Degas le mot de réaliste, c'est un peu à défaut d'un autre terme, car, s'il eut le culte de la vie moderne et des sujets simples et vécus, il évita cependant soigneusement les scènes populaires et trop vulgaires, choisissant toujours ceux des motifs de la vie de tous les jours qui se prêtaient le mieux à un traitement raffiné et, pourrait-on même dire, aristocratique, et qui tentaient sa verve soit par l'inattendu des mouvements, soit par la variété et l'imprévu des effets de lumière.

M. Degas a donc parfaitement raison de protester lorsque ses contemporains veulent absolument le comprendre dans ce que l'on est convenu d'appeler les Impressionnistes (mot qui a le don de le faire bondir, et qui, dit-il, n'a aucune signification). Non, M. Degas, même à l'époque de ses pires emballements, n'a jamais été le révolutionnaire par principe qu'on a voulu en faire : c'était un artiste convaincu, sentant qu'il y avait à peindre autre chose que l'histoire et les formules d'atelier, essayant de sortir de la routine et d'exprimer la vie

qui l'entourait, chercheur enthousiaste que l'ostracisme partial sinon aveugle du public poussa à exagérer parfois ses audaces et à se réfugier dans le camp ennemi. M. Degas, en effet, honni au Salon lorsqu'il s'écarta trop des sujets admis, repoussé par l'académisme, chercha dans l'école impressionniste une camaraderie, un commun besoin de liberté et surtout un moyen de continuer la lutte entreprise et d'affirmer sa conception artistique en montrant ce dont il était capable.

Mais si M. Degas ne doit pas être considéré comme un impressionniste au sens réel du mot, ou du moins à celui qu'on lui prête, il serait néanmoins impossible de nier l'influence que ce mouvement eut sur lui. S'étant jeté dans la mêlée avec toute la fougue de sa jeunesse et de son caractère ardent, il fut amené peu à peu, par les railleries qui l'exaspérèrent, à accuser encore ses tendances vers le modernisme, et à modifier ainsi son art de façon presque complète. C'est alors qu'apparaissent, entre 1878-82, celles de ses œuvres qui devaient surtout le faire connaître, car ce sont maintenant les plus populaires : de magnifiques séries de blanchisseuses, de modistes et de cafés-concerts, ainsi que des portraits d'une facture évidemment plus sommaire que ceux de la période précédente, mais d'une vie intense.

Et cependant, M. Degas ne s'en tint pas là : ce que le public avait si souvent raillé chez lui, les audaces de raccourcis, le choix de certains sujets, la fantaisie de la composition, il semble que l'artiste irrité se plaise dès lors à les exagérer ; aux dernières expositions du groupe impressionniste, il envoyait, en effet, des œuvres d'un métier tout différent. Le dessin en est toujours merveilleux, plus simplifié encore, comme dépouillé de toute inutilité, mais il

y cède à son goût pour l'étude du mouvement compliqué et du tour de force. Quant à sa facture, elle change, elle aussi, et bien que sa peinture reste toujours d'un coloris harmonieux et discret, elle est maintenant traitée en larges touches, couvrant à peine la toile par endroits, dans une simplification qui montre souvent plus de maîtrise. Mais un changement très sensible apparaît surtout dans les pastels de cette époque, pastels jetés à larges coups hachés et sabrés, qui tranchent avec les traits fondus de ses pastels antérieurs ; l'artiste toujours si modéré dans ses toiles, se laisse aller ici à une véritable débauche de couleurs, beaucoup plus brutales et plus heurtées, mais qui arrivent parfois à des trouvailles exquises, à des coups de lumière détachant un sourire ou un coin de prunelle brillant sur une figure de danseuse, le soyeux d'un maillot rose sur une jambe nerveuse, qui sont de véritables merveilles, mais qui ne furent cependant appréciées alors, à leur juste valeur, que par quelques rares critiques. Et cette incompréhension de la foule eut cela de fâcheux, d'abord que M. Degas, lassé peu à peu, se retira « sous sa tente », puis que, dédaigneux désormais du public, il travailla seulement pour lui, se contentant d'études, très belles certes, mais où il semble que pour tenir tête à ses adversaires, il aborde alors les sujets les plus ordinaires de la vie dans toute leur crudité, comme s'il prenait plaisir à en montrer la laideur en même temps que l'intérêt. C'est ainsi qu'à la dernière exposition des Impressionnistes, en 1886, en outre des motifs qu'il traite habituellement, il expose ces études de nu extraordinaires dans lesquelles il a saisi au vol les contorsions de femmes à leur toilette, qu'il rend avec une sûreté et une beauté de ligne incomparables, mais aussi avec une vision évidemment peu indulgente.

Dès lors, M. Degas ne fera pour ainsi dire plus que des résumés très sommaires de mouvements, mis en valeur dans ses pastels par des tons mouchetés et brouillés, souvent très beaux, et par des effets de lumière encore plus osés.

Une telle conscience d'artiste alliée à une telle maîtrise devait infailliblement vaincre toutes les résistances. Aujourd'hui l'œuvre de M. Degas est admiré comme il le mérite, même par les partisans les plus obstinés de l'école académique. Après des années de lutte, le peintre du foyer de la danse et des repasseuses peut goûter la joie de voir sa cause triompher ; s'il n'a pas révolutionné la technique de la peinture ainsi que le fit Manet, il a peut-être poussé plus loin que lui le sens de la vie moderne et, en somme, beaucoup mieux réalisé les aspirations de Manet dont les désirs étaient souvent trahis par les moyens. Manet, en effet, tout en rêvant la peinture claire, le modelé sans ombre, n'avait souvent produit que des œuvres d'une conception toute nouvelle certes, d'un magnifique métier de peintre, mais trop fréquemment bitumeuses et sèches. M. Degas, au contraire, servi par tout un passé d'études, par sa science approfondie des maîtres et de leurs techniques, par sa virtuosité de coloriste et son habile maniement de la lumière, a donné parfaitement corps à toutes les aspirations de l'école. C'est lui en effet qui a le mieux exprimé la vie et la réalité, le rendu des différentes couches d'air, et la recherche de ces difficultés d'éclairage qui lui ont valu avec juste raison d'être appelé le « maître du contre-jour ».

Et, si M. Degas n'a pas réuni autour de lui un noyau d'élèves, comme l'avait fait Ingres, des artistes tels que Miss Cassatt, Forain, et surtout Toulouse-Lautrec, et plus près de nous Vuillart ou

E. Rouart, lui doivent cependant le meilleur de leur talent. Car, si son art est trop personnel pour être imité, et, à plus forte raison égalé, il n'en a pas moins exercé une influence considérable sur la génération de peintres actuelle, qui reconnaît et admire en lui, un des artistes les plus classiques, tout en étant moderne, et les plus vraiment français, un des plus grands peintres de la seconde moitié du XIXe siècle.



BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il n'existe pas de livre sur l'œuvre de M. Degas, M. G. LECOMTE dans l'Art Impressionniste, 1892, M. G. GEFFROY dans la Vie Artistique, 1894, M. R. MARX dans l'Image, 1897, M. A. MELLERIO dans l'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme, 1900, M. C. MAUCLAIR dans l'Impressionnisme, 1904, lui consacrèrent d'intéressantes notices. En 1909 parut une courte étude de M. M. LIEBERMANN; M. J. MEIER GRAEFE lui réservait quelques pages de son Entwickelungsgeschichte der Modernen Kunst. Enfin une autre étude très littéraire de M. GRAPPE a paru dans l'Art et le Beau, enrichie d'une illustration abondante, malheureusement sans choix ni ordre. Les auteurs de ces études se sont placés à un point de vue très général sans chercher aucunement à observer l'évolution de l'artiste et sans s'efforcer de classer d'une façon méthodique son œuvre ; ils passent sous silence les débuts si intéressants et ne donnent qu'exceptionnellement une date ou la moindre précision à propos des tableaux cités.

Nous rappellerons ici pour mémoire les pages de HUYSMANS et celles de BURTY et de T. DURET citées dans les notices et nous mentionnerons l'article de M. P. LALO sur la Collection Camondo dans le Temps du 4 Août 1911. Enfin une place plus spéciale doit être réservée au très bel Album des Vingt dessins, édité par M. Manzi, qui demeurera toujours un document de premier ordre.

I. — PORTRAIT DE L'ARTISTE A VINGT-DEUX ANS (1857)

Il paraît presque superflu de dire que c'est à Paris que naquit, le 19 juillet 1834, Edgar Degas, car nul n'a plus que lui l'esprit parisien, plein de vivacité, de lueurs originales, de reparties spirituelles et blagueuses, et nul n'a mieux que lui dépeint certains côtés de la vie de Paris. Fils d'un banquier très artiste lui-même, Edgar Degas avait, après avoir fait ses humanités au lycée Louis-le-Grand, commencé à suivre les cours de l'école de droit ; mais il semble que l'étude du Code l'ait intéressé fort peu de temps et que, poussé par sa vocation, il ait très rapidement abandonné le Digeste pour le dessin.

Des eaux-fortes témoignent, dès 1854, de ce changement d'orientation dans sa carrière ; il se préparait alors à l'école des Beaux-Arts sous la direction du peintre Lamothe, l'élève d'Ingres et de Flandrin, l'auteur des peintures décoratives de la chapelle Saint-François-Xavier dans l'église des Jésuites de la rue de Sèvres à Paris, qui, sans avoir un véritable atelier, recevait cependant quelques élèves et qui devait encore développer le véritable culte que M. Degas conserva passionnément toute sa vie pour Ingres. Culte qui a résisté à tout : études, changements d'orientation artistique, lutte, effacement... et qu'il résume en ce mot, que nous ne lui avons entendu appliquer

qu'au maître de Montauban, et de quel accent profond et vênérateur : « Quel artiste ! »

Edgar Degas entra donc à l'école des Beaux-Arts en 1855, puisqu'en avril de cette même année il est inscrit pour le concours de places du semestre d'été ; mais il semble bien qu'il ne fit qu'y passer, car c'est la seule trace que nous y trouvions de son séjour, et, dès 1856, il est à Rome. Il y alla entraîné sans doute par des camarades, et surtout tenté par l'étude des maîtres italiens, peut-être aussi rappelé par les souvenirs que lui avait laissés l'Italie lorsqu'il la traversait, étant enfant, pour aller à Naples, où habitait une partie de sa famille.

C'est à Rome qu'il grava, en 1857, le portrait qui nous occupe et où il s'est, par conséquent, représenté à l'âge de vingt-deux ans, ce qui ajoute encore à l'intérêt qu'offre cette eau-forte, si personnelle déjà. La facture, très caractéristique, avec son mélange de fines hachures entre-croisées, de bavures et de larges creux qui produisent de magnifiques noirs, dénote, chez l'artiste, le chercheur et le curieux de procédés qu'il sera toujours.

Il existe quatre portraits gravés de M. Degas, deux d'entre eux le furent par son ami Desboutins, le troisième par M. Manzi et le dernier par M. Jeanniot en 1891.

En 1903, M. Jacques Blanche peignit un intéressant portrait de lui qui a été reproduit dans le Studio de décembre 1903. Citons aussi le buste, si vivant et si ressemblant, du sculpteur P. Paulin, qui est au Musée du Luxembourg.



I. — E. DEGAS EN 1857
(EAU-FORTE. — COLLECTION J. DOUCET)

PHOT. DE LA BIBL. DOUCET

II. — PORTRAIT DU GRAVEUR TOURNY (1856)

Ce portrait, très serré et très fin, fut gravé à Rome, en 1856 ; il témoigne d'une science du dessin déjà très grande et nous montre que le jeune artiste s'était essayé dans la gravure dès le début de sa carrière. Peut-être même avait-il commencé par se servir de la pointe avant de prendre les pinceaux ; il existe, en effet, un très beau portrait de sa sœur, Mme Fèvre, qu'il grava en 1854, portrait également remarquable par la pureté du dessin et qui rappelle à s'y méprendre la légèreté de trait et la fidélité des crayons d'Ingres.

Quant au portrait de Tourny, malgré sa technique encore timide, qui produit une eau-forte très pâle dont les tailles paraissent avoir été à peine mordues, il semble surtout avoir subi l'influence des eaux-fortes de Rembrandt, que M. Degas avait étudiées dans ses fréquentes visites au Cabinet des Estampes. Il est intéressant de noter déjà chez le jeune artiste cette sûreté de goût qui le poussait ainsi à choisir du premier coup les plus grands maîtres comme modèles, et surtout les plus sincères, ceux qu'instinctivement il devinait devoir développer sa vocation, lui inculquer leur amour de la vérité, et l'amener peu à peu à faire comme eux : à regarder autour de lui et à peindre ce qu'il ver-

rait. Et ce choix de maîtres tels que Rembrandt, Ghirlandajo, Botticelli et les primitifs italiens, et plus tard Holbein, est d'autant plus méritoire que ses premières études et l'ambiance de l'époque auraient dû le pousser à l'admiration aveugle de l'antiquité, telle que la comprenaient les successeurs de David, et surtout du romain et de Raphaël !

Joseph-Gabriel Tourny, représenté ici, avait remporté, en 1844, le second grand prix de gravure et fait, par conséquent, un séjour à la Villa Médicis. Il était de nouveau à Rome, en 1856, envoyé par Thiers avec mission d'exécuter des copies des fresques de la Chapelle Sixtine ; il reproduisit, également à l'aquarelle, pour la collection Thiers, de nombreuses œuvres des maîtres italiens. M. Degas devait donc se trouver en parfaite communauté de goût avec ce ménage d'artistes, car Mme Tourny faisait, elle aussi, de la peinture, et il ne serait même pas étonnant que les fréquentes relations qu'il entretint avec eux pendant son séjour à Rome, les enseignements du graveur, qui avait alors près de cinquante ans, son admiration pour les vieux maîtres, aient contribué à accentuer l'impulsion déjà reçue d'Ingres.

M. Degas exécuta encore l'année suivante un fort beau portrait à l'huile de Tourny qui est une des premières toiles que nous connaissions de lui ; la facture en est très consciencieuse, d'une simplicité presque naïve, mais déjà pleine de saveur et de science, et d'un artiste qui, on le sent, était peintre à force de savoir comment avaient peint les maîtres et presque sans s'être essayé lui-même.





II. — Le Graveur Tourny
(Eau-forte. — Collection J. Doucet)

Phot. de la Bibl. Doucet

III. — MENDIANTE ROMAINE (1857)

Edgar Degas avait retrouvé à Rome un de ses camarades de l'atelier de Lamothe, Elie Delaunay, qui avait eu le prix de peinture en 1856 et avait, l'année précédente, exécuté les peintures décoratives de la chapelle de la Visitation Sainte-Marie, à Nantes. Il y retrouva également les sculpteurs Paul Dubois et Chapu, Bizet, le futur auteur de Carmen, pensionnaires eux aussi de la Villa Médicis, et se lia surtout avec Léon Bonnat qui y avait été envoyé en 1857. C'est enfin à Rome que M. Degas fit la connaissance de Gustave Moreau, un peu plus âgé que tous ces jeunes gens qui avaient pour lui une profonde admiration, et dont il fit alors un curieux portrait, actuellement au musée Gustave Moreau, qui atteste des relations qu'entretinrent les deux artistes.

La MENDIANTE ROMAINE, de la collection Decape, datée de 1857, est donc très intéressante pour nous puisque c'est, avec le portrait de Tourny et celui de G. Moreau, une des plus anciennes peintures de l'artiste et qu'elle marque, pour ainsi dire, son point de départ. Point de départ assez inattendu, au reste, si nous le comparons à ses dernières œuvres. Sagement composée, offrant cette recherche de pittoresque et de couleur locale qui caractérise les toiles

de cette époque, elle pourrait être rapprochée, comme manière, de certaines œuvres de Delaunay, par exemple, et n'offre rien qui ait pu heurter les tendances de l'école officielle d'alors. Le choix du sujet, en effet, qui aurait pu sembler réaliste, ne choque plus, du moment que cette vieille femme est romaine. Le fond brun foncé très simple est celui de beaucoup d'œuvres de cette époque ; la couleur est agréable. Mais si pittoresque que soit l'arrangement du châle à carreaux bleus et blancs rayés de jaune qui couvre la tête, retombe en beaux plis épais, et qui s'harmonise avec la jupe jaune, la personnalité de l'artiste ne se discerne vraiment que dans la figure, d'une belle expression de tristesse mélancolique, dont les chairs usées et fanées sont admirablement rendues bien que, cependant, sans aucune exagération ; curieuse physionomie de vieille femme toute ridée et parcheminée, qu'illuminent deux yeux de braise, et dont le réalisme et la vie sont frappants.

C'est de cette même année que date aussi, avec toute une série d'études très curieuses, une vieille femme, aux traits émaciés et fins, à la figure un peu terreuse sous les cheveux blancs, assise enveloppée d'un châle jaune, de la collection Durand-Ruel, et qui présente le même intérêt que celle de la collection Decape. C'est enfin à Rome que M. Degas fit un grand nombre de dessins d'après des primitifs italiens dont il goûtait avec délices tout le charme, et au contact desquels il développait son amour presque religieux de la vérité et de la sincérité.



III. — MENDIANTE ROMAINE
(COLLECTION DECAPE)

PHOT. DURAND-RUEL

IV. — SÉMIRAMIS ; ETUDE DE DRAPERIE (1861)

Car, en effet, si, à cette époque, Edgar Degas est déjà, et sera plus encore, un grand peintre dans toute l'acception de science et de virtuosité du mot, il est avant tout, comme il le dit lui-même, « né pour dessiner », et le nombre est incalculable des croquis et des études entassés dans les cartons de cet infatigable travailleur, dont chaque jour apporte sa récolte. Et si l'artiste, dont on s'arrache maintenant le moindre tableau, dut, ce dont nous ne pouvons trop nous féliciter, faire de la peinture, le public étant souvent plus sensible aux couleurs qu'au dessin, il le fit toujours presque à regret, les trouvailles de coloris ne l'intéressant pour ainsi dire qu'accessoirement, et sa véritable passion étant la recherche de la ligne.

Nous en avons l'impression devant la charmante eau-forte qu'il fit, en 1860, de Nathalie Wolkonska, où l'enfant est assise, de trois quarts à gauche, l'air

sérieux, les cheveux bien tirés sous le filet qui les retient, en robe ornée d'une « échelle » de rubans de velours noir, tandis que, derrière elle, se détachent, finement indiquées, de longues tiges de fleurs. La facture est à peu près la même que pour son portrait de 1857, bien qu'un peu plus mordue cependant, et d'une très amusante recherche de dessin.



Et nous sentons encore plus aisément cette passion qu'il éprouvait pour la ligne, devant une admirable étude de draperie faite à Paris, en 1861, en vue d'une femme conduisant un char, dans son tableau de SÉMIRAMIS CONSTRUISANT UNE VILLE, tableau que de rares privilégiés ont pu apercevoir dernièrement encore dans son atelier. La beauté des plis, le modelé de l'étoffe, la richesse de la ligne nous montrent à quel point M. Degas avait su arracher aux primitifs italiens les secrets de leur art, et font de cette étude, par la précision minutieuse sans sécheresse, l'équivalente des plus belles du Quattrocento, bien que la personnalité de l'artiste y perce déjà vigoureusement.

Ce dessin, ainsi que trois autres études, faites également en vue du tableau de Sémiramis, ont été excellemment reproduits dans l'album de VINGT DESSINS, édité par M. Manzi.



IV. — ÉTUDE POUR SÉMIRAMIS
(EXTRAIT DE L'ALBUM "VINGT DESSINS")

PHOT. LEMARE

V. — SÉMIRAMIS ;
ÉTUDE DE FEMME NUE (1861)

Voici encore une des nombreuses études que fit M. Degas pour cette toile de SÉMIRAMIS CONSTRUISANT UNE VILLE. *Il était alors, en effet, très attiré par la peinture d'histoire, mais il semble cependant qu'il n'ait pas apporté en ce genre les soucis d'exactitude et de science des accessoires que les artistes se transmettaient de génération en génération. C'est ainsi que dans la légende de la construction de Babylone, il a vu seulement une occasion de grouper des personnages en exerçant ses facultés de dessinateur déjà si grandes et qu'il n'a pas cherché le style et encore moins ce que l'on appelait alors la couleur locale. De même que dans le tableau des* JEUNES FILLES SPARTIATES PROVOQUANT DES GARÇONS *exécuté l'année précédente, en 1860, il avait donné à ses personnages des types parisiens, sans s'inquiéter de la tradition et peut-être déjà par protestation contre ces ennuyeux types grecs conventionnels.*

Dans le dessin reproduit ici, et qui fut fait en vue d'une femme montant en char, le type du visage n'a, lui non plus, rien d'antique ni de traditionnel ; on sent que l'artiste a simplement cherché à atteindre le plus possible la justesse des attitudes de ses personnages et les apparences

précises des mouvements. Il est donc particulièrement intéressant de remarquer déjà cette tendance si nette vers le réalisme dans les peintures d'histoire de cet artiste si profondément épris des maîtres anciens et d'une éducation toute classique, tendance qui, du reste, est encore presque involontaire et comme résultant seulement de son amour de la vérité. Quant au dessin de cette étude, d'une souplesse étonnante, d'une pureté de ligne digne d'Ingres, il est admirable de sûreté et d'équilibre, et saisissant de simplicité.

Cette simplicité nous frappe également dans un très curieux dessin à la mine de plomb que nous a gracieusement montré M. J. Fourchy, et qui représente M. et Mme Valpinçon, les enfants de Mme Valpinçon chez qui Edgar Degas avait pu admirer des œuvres d'Ingres. Dans ce dessin tout rappelle ce maître, depuis la façon de grouper les deux personnages, jusqu'au dessin si souple et en même temps si précis, et sans la signature : E. de Gas, Paris 1861, on pourrait s'y méprendre ; c'est un des exemples les plus frappants de cette filiation entre les deux artistes.

Un intéressant portrait à l'huile de P. Ruelle, le garçon de caisse de son père, qui appartient à M. Raymond Koechlin, et date aussi de 1861, laisse déjà percer dans l'expression de la physionomie, à la fois rusée et comme un peu gênée, une originalité plus profonde. On y remarque également la préparation en rouge de la toile, qu'il emploie fréquemment à cette époque.



V. — ÉTUDE POUR SÉMIRAMIS
(EXTRAIT DE L'ALBUM "VINGT DESSINS")

PHOT. LEMARE

VI. — PORTRAIT DE LÉON BONNAT (1863)

Du modèle lui-même nous ne dirons rien ; qui ne connaît en effet, et ne retrouve ici dans ce portrait de jeunesse, le maître aimable, l'artiste savant, le conteur spirituel, le portraitiste que nous apprécions tous ? M. Degas avait rencontré Léon Bonnat à Rome, alors que le futur académicien était pensionnaire de la Villa Médicis ; les deux artistes sympathisèrent, se lièrent, et malgré l'apparente divergence de leurs carrières, continuèrent toujours leurs relations à Paris.

Le portrait au chapeau gris fut exécuté par M. Degas en 1863, quelques années après le retour de Léon Bonnat à Paris (M. Bonnat pense en effet, qu'il faut un peu reculer la date de 1862 donnée par M. Gruyer dans son catalogue du Musée Bonnat). C'est un portrait d'un grand caractère, toujours dans la première manière de primitif de l'artiste, mais peint par demi-pâtes très légères recouvrant

à peine le grain de la toile préparée en rouge, et comme plus vivement brossées ; le dessous rouge transparaissant à plusieurs endroits produit, du reste, un coloris très puissant. Et nous comprenons fort bien que la physionomie grave du modèle, aux yeux noirs extrêmement brillants, dont l'éclat velouté fait encore ressortir la maigreur et la pâleur du visage qu'encadre la barbe brune, ait séduit le peintre, qui lui trouvait l'aspect d'un ambassadeur vénitien.

Cette toile se trouve actuellement au Musée créé par Léon Bonnat à Bayonne, sa ville natale, et qui possède la plus grande partie des merveilles réunies par ce collectionneur émérite et passionné doublé d'un artiste au goût très sûr et très fin.

Il est intéressant de rapprocher de ce portrait de Léon Bonnat un autre portrait un peu différent d'époque et qui fait partie de la collection de Mme Chausson. Il est actuellement exposé rue de la Ville-l'Evêque et représente un homme aux traits énergiques, le front comme écrasé par un gigantesque haut-de-forme.



M. Degas fit aussi à cette époque un fort beau portrait du général baron de Sermet, alors lieutenant dans l'artillerie de la garde à Versailles, étude très curieuse et très poussée, aussi consciencieusement traitée, et qui appartient à Mme la baronne de Sermet.



VI. — PORTRAIT DE LÉON BONNAT
(MUSÉE BONNAT, A BAYONNE)

PHOT. DE LA BIBL. DOUCET

VII. — PORTRAIT DE M. ALBERT MELIDA (1864)

De même que celui de M. Léon Bonnat, dont nous venons de parler, ce portrait est peint sur une toile préparée en rouge, mais, comme nous le faisait remarquer l'aimable conservateur du musée de Bayonne, M. Pascot, d'un rouge plus vif et moins sourd, presque de la même valeur que les paupières et la lèvre inférieure. Avec ses grands cheveux en broussaille, touffus et raides, recouvrant une partie du front, son long nez épaté, ses lèvres tordues, ses yeux fixes presque cachés sous les paupières tombantes, cette figure au type très espagnol, très vivante et que l'on sent très vraie, nous apparaît, après le portrait de son cousin M. Bonnat, comme une des premières manifestations de la véritable personnalité de M. Degas. Pour la première fois peut-être, nous sentons dans cette image ce goût si vif pour la vérité, même dans

la laideur de certains types, qui devait, un peu plus tard, caractériser ses œuvres.

Et c'est un fait d'autant plus intéressant à observer qu'à cette époque (1864) M. Degas est encore très préoccupé de faire de la peinture d'histoire et n'est déjà vraiment lui que dans ses portraits. Nous avons vu, en effet, plus haut, deux de ses esquisses pour la grande toile de SÉMIRAMIS CONSTRUISANT UNE VILLE; c'est, de plus, l'époque du tableau représentant LA FILLE DE JEPHTÉ et nous le verrons encore exposer au Salon de 1865 une SCÈNE DE GUERRE AU MOYEN-AGE, épisode de femmes traînées et massacrées par des cavaliers, assez romantique d'aspect, et exécutée évidemment sous l'influence de Delacroix. Il est curieux de noter que ce tableau, qui laissa indifférente la critique et le public du Salon, fut cependant remarqué par Puvis de Chavannes qui ne ménagea pas ses compliments à son auteur.



VII. — PORTRAIT DE M. A. MELIDA
(MUSÉE BONNAT, A BAYONNE)

PH. DE LA BIBL. DOUCET

VIII. — JEUNE FEMME ACCOUDÉE (1865)

Nous avons déjà dit, dans la préface, par quelle suite de circonstances Edgar Degas avait tout jeune subi d'une manière indélébile, pourrait-on dire, l'influence du grand Ingres, dont il fut indirectement un élève. Cette influence que l'on retrouve dans toute la vie de M. Degas et qui apparaît dans ses qualités inestimables de dessinateur, est surtout frappante dans ses œuvres de jeunesse, particulièrement dans ses portraits, tant à l'huile qu'au crayon ou à la pointe. Et nous ne pourrions en douter en présence de ce très beau dessin qu'il exécuta en 1865.

De trois quarts à gauche, une jeune femme tête nue et son lourd chignon retenu dans un filet, est accoudée les bras croisés à une table ; les épaules recouvertes d'un fichu, sont sommairement indiquées d'un trait souple qui, sans une hésitation, descend cerner vigoureusement une main, élégante et fine,

posée sur la table. N'y a-t-il pas, en effet, chez ces deux artistes une similitude de dons? N'est-ce pas la même conscience scrupuleuse, la même science du dessin, le même crayon précis et fin, dont le trait effleurant à peine le papier en fait cependant jaillir une telle impression de vie; tous deux enfin, n'ont-ils pas ce même amour de la vérité, qui ne frappe peut-être pas autant dans Ingres parce qu'il est, chez lui, confiné aux portraits et surtout aux crayons, tandis qu'il imprègne tout l'œuvre de M. Degas.

Mais cette parenté indéniable, que notre artiste serait le premier à revendiquer, ne l'a jamais empêché d'avoir ses qualités propres et de marquer de sa personnalité le moindre de ses croquis. Sa langue concise et mordante, toujours raffinée dans sa sobriété, toujours distinguée dans ses audaces, fait de lui le peintre par excellence de la vie moderne et du réalisme non vulgaire.

Il est curieux de remarquer que ce dessin, ainsi que la FEMME AUX CHRYSANTHÈMES *dont nous allons parler, qui accentue encore ses tendances vers le modernisme, furent exécutées l'année même où il exposait encore au salon un tableau d'histoire :* SCÈNE DE GUERRE AU MOYEN-AGE.





VIII. — JEUNE FEMME ACCOUDÉE
(EXTRAIT DE L'ALBUM " VINGT DESSINS ")

PHOT. LEMARE

IX. — LA FEMME AUX CHRYSANTHÈMES (1865)

Que nous sommes loin désormais des portraits aux monotones fonds bruns ou rouges de l'école académique, où le modèle, dans une pose ne variant guère, semble s'offrir à l'admiration du public... ou à l'objectif d'un photographe. Ici, rien de semblable ; l'artiste a voulu nous donner une idée juste, sincère et inapprêtée du modèle choisi, en le saisissant dans une pose familière, à l'improviste, et comme par hasard. Et c'est sans doute pour accentuer cette impression d'imprévu, qu'il n'a pas reculé devant une composition assez bizarre, ou, pourrait-on croire, devant une absence complète de composition.

Au premier abord, en effet, toute l'importance de cette toile semble être consacrée à la merveilleuse gerbe de chrysanthèmes baignant dans une jarre de faïence posée sur une table et près de laquelle sont un broc de cristal et une paire de gants négligemment jetés. Mais, ce vase de fleurs, dont la fantaisie de l'artiste a fait une merveilleuse nature morte, une des rares que nous connaissions de lui, ne nuit cependant nullement au portrait de Madame Hertel, assise, à mi-corps, que nous découvrons à droite.

Elle a dû venir s'accouder ainsi, à ce coin de table, en robe de chambre et bonnet du matin, au hasard d'une conversation, et, sa pose ayant plu à l'artiste, il l'a croquée sur le vif. Cette très belle toile, qui appartient à Mme Boivin, est, du reste, un des exemples les plus anciens que nous ayons de ces tableaux « non composés », où l'un des personnages est coupé par le cadre, et que M. Degas devait affectionner.

Quant au portrait en lui-même, il ne souffre aucunement dans ses tonalités grises et harmonieuses du voisinage des tons éclatants et bariolés des chrysanthèmes ; et si nous y retrouvons encore la précision un peu sèche du dessin, du moins nous remarquons dans cette figure assez maigre, jaune, aux traits tirés et presque émaciés, d'une sécheresse toute voulue, un amour du vrai de plus en plus accentué.

Nous rapprocherons de ce tableau, le très beau portrait de Mlle Valpinçon (Mme J. Fourchy), enfant, représentée dans l'atelier du Mesnil-Hubert, propriété de ses parents, accoudée à une table sur laquelle se trouvent un panier à ouvrage et un châle. Dans cette belle toile, comme dans le portrait aux chrysanthèmes, l'artiste nous apparaît, cette fois, avec toute sa personnalité ; l'attitude de l'enfant, si naturelle et si vivante, est délicieuse, et il y a dans le coloris une richesse de tons inouie, surtout dans l'heureuse opposition de la robe blanche avec le tapis bariolé qui recouvre la table, d'un si joli effet dans sa tonalité assez sombre.





IX. — LA FEMME AUX CHRYSANTHÈMES
(COLLECTION DE MADAME BOIVIN)

FHOT LEMARE

X. — CROQUIS DE JOCKEYS (1866)

Il semble bien que la SCÈNE DE GUERRE AU MOYEN-AGE exposée par M. Degas au Salon de 1865, fut sa dernière tentative en fait de peinture d'histoire, et dès 1866 nous le voyons se consacrer franchement à la représentation des mœurs contemporaines ; à moins toutefois que ses cavaliers Charles VII ne l'aient conduit aux jockeys et ne lui aient ainsi servi de transition.

Il y avait dix ans déjà que son ami Duranty, après avoir démontré l'importance de Courbet dans l'évolution de la peinture au XIX[e] siècle, s'était efforcé de poser, dans le premier numéro du Réalisme, les bases de cette doctrine et de pousser les artistes vers la peinture de la vie moderne... « En littérature — avait-il écrit le 10 juillet 1856 — on s'est jeté sur l'homme moderne, l'homme laid selon messieurs les artistes, le réalisme est arrivé demandant place pour le spectacle universel et il a envoyé promener les Adonis et les Quasimodos romantiques ; alors les vrais ouvriers, les vrais paysans, les vrais bourgeois dans leur étroitesse, tout a été peint ; être c'est être beau, comme spectacle, comme objet de contemplation, puisqu'on intéresse. Pourquoi les peintres n'ont-ils pas suivi la littérature ou n'ont-il adopté que les extravagances romantiques ? L'intelligence large accepte, étudie le monde entier et jouit d'assister à son

mouvement. S'il vous faut des synthèses, la comédie humaine vous en fournira assez ! » Cet appel lancé aux artistes par Duranty, renouvelé par différents écrivains et surtout par les frères Goncourt, M. Degas avait été, avec Manet, un des premiers à l'entendre et à en subir l'influence, bien que cependant sans se lancer dans ce mouvement aussitôt et avec autant de fougue que Manet.

M. Degas qui fréquentait alors le café Guerbois où se réunissaient les jeunes admirateurs de Manet et qui était très lié avec Duranty, avait-il subi peu à peu leur influence, ou bien les tendances de son tempérament réaliste qui, nous l'avons vu, s'étaient déjà révélées, avaient-elles suffi à l'entraîner dans cette voie?... Toujours est-il qu'il commence alors ses études si réalistes et si curieuses de scènes de courses, que, dès 1866, il expose au Salon un steeple-chase et que de cette époque datent de nombreuses études de jockeys dont celle reproduite ici. Sans reprendre la formule de Carle Vernet ou celle de Géricault, sans se laisser séduire par le fourmillement pittoresque d'un champ de courses comme Eugène Lami, ce sont les jockeys soudés à leurs selles, paraissant faire corps avec leur cheval, qui l'ont attiré tout d'abord, et dont il rend la silhouette caractéristique, nerveuse et souple avec une vérité si étonnante que, sans la date de leur exécution, nous les croirions d'hier tant ils incarnent bien le jockey à nos yeux.

X. — Croquis de Jockeys
(Extrait de l'album "Vingt dessins")

Phot. Lemare

XI. — LA FEMME AUX MAINS JOINTES (1867)

On ne saurait donner ici un meilleur exemple du genre des nombreux portraits que fit M. Degas entre 1867 et 1870, portraits traités encore avec la technique et la fidélité d'un primitif, mais révélant déjà une compréhension toute nouvelle du sujet et de la personnalité, une conception très neuve et très osée de l'éclairage et de l'ambiance, et auxquels nous aurions envie d'appliquer fort justement ce mot d'Ingres : « Le portrait est la pierre de touche du talent ».

Voyez cette femme en robe noire garnie de jais, assise simplement les mains jointes sur les genoux dans un fauteuil profond que recouvre une étoffe rayée, et sur le bras duquel est jeté un châle des Indes vert et rouge, dont les tonalités bigarrées réveillent un peu ce coin d'ombre mate. La femme est presque de face, assise contre une table à coiffer recouverte de linge blanc, adossée à la fenêtre, ce qui

met, par conséquent, en pleine lumière, la figure, pas belle certes, avec ses gros yeux écartés par le nez très large à sa naissance, à la bouche grande et serrée, et dont le haut du front paraît comme écrasé sous un maigre bonnet de dentelle noire garni de raisins. Mais quelle véracité, quel caractère dans cette tête, quelle impression d'énergie dans la bouche et le menton qu'encadrent les coques des brides; et aussi quelle vigueur de coloris dans ce beau noir s'appuyant harmonieusement sur le fond jaune.

Ce portrait, qui est daté de 1867, fit partie des collections J.-B. Mignon et Manzi, et appartient aujourd'hui à Mrs Gardner; mais c'est à tort que, dans le catalogue des peintures remarquables des collections privées d'Amérique publié à New-York par A. F. Jaccaci en 1907, on le mentionne comme ayant figuré au Salon de 1869 ; M. Degas n'ayant pas exposé cette année-là, il y a certainement erreur.

L'année même ou M. Degas avait exécuté ce portrait, en 1867, il exposait au Salon une toile portant le titre : PORTRAITS DE FAMILLE, qui y fut remarquée; « Les deux sœurs de M. E. Degas, un débutant qui se révèle avec de remarquables aptitudes, écrivait Castagnary à son propos, dénotent chez l'auteur un sentiment juste de la nature et de la vie ». Et il est à remarquer que Castagnary ne cite avec éloges dans son Salon de 1867 que quatre portraitistes, Degas, Brigot, C. Durand et Fantin-Latour (qui avait exposé le magnifique portrait de Manet).



XI. — FEMME AUX MAINS JOINTES
(COLLECTION DE MRS GARDNER)

PHOT. M. DE B.

XII. — TÊTE DE FEMME

Au Salon de 1868, M. Degas exposait un de ses très beaux portraits, celui de Mlle E. Fiocre, dans son rôle de Nomedda, du ballet de la Source ; il l'avait représentée vêtue d'une robe bleue et coiffée d'une sorte de tiare, assise près de la source où elle baigne un de ses pieds. Ce très beau tableau où se voient plusieurs personnages en dehors de Mlle Fiocre, et qui est d'assez grandes dimensions, ce qui est rare dans l'œuvre de l'artiste, existe encore dans son atelier.

Enfin c'est vers cette époque, 1868-1870, qu'il exécuta l'admirable portrait que nous reproduisons ici, le joyau de la collection G. Viau, si riche en œuvres du maître, que cet amateur fut un des premiers à apprécier ; portrait qui, par la simplicité de technique et la grandeur d'expression pourrait soutenir la comparaison avec les plus belles effigies du XVIe siècle. On dirait d'un Clouet, mais un Clouet qu'aurait animé La Tour. C'est toujours la même facture lisse, recouvrant à peine la toile d'une pâte mince, sur une préparation en rouge, comme dans les portraits de Bonnat et de Mélida, qui donne un relief si puissant à la figure; et cependant, quelle différence dans l'expression, et comme le sentiment de vie qui s'en dégage est plus souplement et plus sensiblement rendu, l'on pourrait dire amoureusement rendu, tant il y a de beauté dans cette tête, ce qui est assez rare dans ses œuvres, M. Degas n'ayant certes pas à craindre le reproche d'avoir

flatté ses modèles. Quelle est cette jeune femme?... On l'ignore; en tout cas ce tableau rappelle assez fidèlement un très beau portrait moins ancien qui voisine avec lui dans la collection Viau, et où la même femme, semble-t-il, est à demi étendue, les bras croisés sur les genoux, la joue et le haut du buste appuyés sur le dossier d'une chaise-longue, figure d'une expression magnifique, mais aussi triste que la première était souriante.

Ces différents portraits préparent, ou du moins nous rendent sensible l'acheminement de M. Degas vers sa nouvelle orientation artistique, et sont comme la transition entre le peintre d'histoire et celui des danseuses et de la vie moderne que nous verrons paraître dans tout son éclat vers 1872-1875. Ils lui valurent, malgré quelques refus au Salon (comme le portrait de Mme Camus au piano), des encouragements de Castagnary, de Duranty et de Duret, qui fut l'un des premiers à remarquer son talent. C'est ainsi qu'à propos d'un second portrait de Mme Camus, en rose, exposé au Salon de 1870, ce dernier écrivait dans l'Électeur libre : « Toujours dans la donnée du portrait conçu dans le sentiment de la vie moderne, nous avons une œuvre qui sort également des sentiers battus dans le portrait de Mme C... exposé par M. Degas. Ce portrait nous révèle un artiste qui se fera sa place dès qu'il voudra entrer résolument dans la voie qu'il ouvre si heureusement cette année ». Malheureusement, l'artiste, toujours mécontent de ses œuvres, devait, au grand regret de M. Duret, détruire ce portrait en voulant le retoucher.



XII. — Tête de Femme
(Collection G. Viau)

Phot. Delétang

XIII. — BALLET DE ROBERT LE DIABLE (1872)

L'année 1872 fut d'autant plus fertile dans l'œuvre de M. Degas qu'elle succédait à de longs mois de repos forcé. Pendant la guerre, en effet, il s'était engagé et avait même servi dans la batterie commandée par Henri Rouart, le peintre de talent et l'amateur bien connu, qui devait rester par la suite, avec son frère Alexis, de ses meilleurs amis. Sitôt l'époque troublée de la Commune passée, l'artiste s'était remis au travail. Nous avons pu voir une toile très intéressante datée de mars 1871, qui se trouve dans la collection de Mme Jeantaud, et qui représente causant dans l'intimité trois amis du peintre, ses camarades dans la batterie d'Henri Rouart : Jeanteaud, Linet et Lainé. Ce sont trois excellents portraits. Celui de Linet surtout, assis au milieu, le chapeau sur la tête, est d'un grand caractère. L'ingénieur Jeantaud, les bras croisés sur la table, l'air pensif et distrait et M. Lainé, la tête renversée sur le dossier de son fauteuil, dans des poses familières, sont aussi pleins de naturel. Mais ce ne fut qu'en 1872 qu'il termina deux de ses œuvres importantes : les MUSICIENS A L'ORCHESTRE et le BALLET DE ROBERT LE DIABLE, et qu'il exécuta le portrait de femme dont nous parlerons plus loin.

Depuis quelques années déjà, la peinture de la vie moderne faisait cependant de nombreux adeptes ; en 1863, Manet avait exposé le JARDIN DES TUILERIES ; en 1866, les Goncourt avaient publié MANETTE

SALOMON (où un de leurs personnages avait pu faire l'éloge du moderne comme sujet de peintures) ; mais bien peu d'artistes, sauf Eugène Lami, particulièrement dans son GALA DE L'OPÉRA, en 1855, et quelques autres aquarellistes ou illustrateurs, s'étaient essayés à nous montrer des intérieurs de théâtre.

Dans le BALLET DE ROBERT LE DIABLE, comme dans les MUSICIENS A L'ORCHESTRE qu'il exécuta à la même époque, M. Degas a admirablement exprimé l'amusant contraste entre les spectateurs et les musiciens bien réels et traités minutieusement, et l'artificiel de la scène, où, dans la lumière diffuse et comme empoussiérée et le magnifique décor du couvent, se déroule le ballet et s'agitent les blanches silhouettes des nonnes. Au premier rang des spectateurs, se retournant en train de lorgner, on reconnait Helch, l'amateur et l'ami de Manet (qui l'avait déjà fait figurer dans le JARDIN DES TUILERIES) et, de dos, le vicomte Lepic, dont nous aurons à parler tout à l'heure ; cette toile fut, sur la recommandation du peintre Legros, achetée à M. Durand Ruel par l'amateur Ionides, et fait aujourd'hui partie des collections du Victoria and Albert Museum. Il en existait une réplique plus étroite, mais plus haute, dans la collection de M. Durand-Ruel ; elle avait, avec celle du Victoria and Albert Museum, d'assez grandes différences de détail, mais était traitée tout à fait dans le même esprit et de même manière.



XIV. — MUSICIENS A L'ORCHESTRE (1872)

Cette toile est, avec celle qui précède, une des premières où l'artiste, tenté par les multiples effets de lumière et les oppositions de tons que pouvait lui fournir un pareil thème, ait représenté des danseuses sur la scène. Par la compréhension du sujet, par la façon toute nouvelle de rendre le spectacle et l'atmosphère de la scène, elle appartient déjà à la plus belle période de l'artiste. Et, cependant, sa facture en fait encore une œuvre de transition particulièrement intéressante par suite du contraste entre ces quelques têtes de musiciens rendues avec une exactitude imperturbable, d'un dessin nerveux et précis, d'une pâte lisse et serrée (il y a surtout une main aux ongles brillants qui est étonnante), et cette danseuse, qui semble surgir ainsi que quelque étrange fleur, au-dessus d'une mer d'instruments et de pupitres à musique. Coupée à mi-jambe par la rampe, sa jupe mousseuse reçoit

toute la lumière qui laisse la poitrine et le tour des yeux dans la pénombre, donnant ainsi à son sourire un charme étrange ; à gauche, une rangée de danseuses dans la demi-obscurité se détachent, elles aussi, sur un décor d'arbres et de feuillage. Et cette seconde partie est déjà du Degas plus moderniste, curieux des effets de lumière et de mouvement, cherchant à adapter une technique nouvelle à une conception nouvelle. Nous y remarquons aussi que les personnages en sont assez bizarrement coupés ; l'artiste, nous l'avons vu à propos de deux de ses portraits, marque déjà une préférence pour cette mise en place si personnelle qui le conduit à rompre avec toutes les règles de l'ancienne composition en limitant brusquement par son cadre le sujet qu'il veut seul représenter.

L'art de M. Degas est donc alors en pleine évolution, il commence à prendre parti pour les Indépendants dans le groupe desquels Manet, qui admirait grandement son art, l'avait jadis introduit. Il en épouse la querelle sans cependant en adopter tous les principes, et nous ne le verrons figurer réellement parmi eux qu'en 1874. Désormais il ne cherche plus que des sujets modernes ; toutefois, sa technique, plus lente à évoluer, nous réserve la surprise de voir parfois des œuvres très réalistes d'inspiration et de sujet traitées encore de la façon lisse, dorée et délicatement harmonieuse qui lui est particulière à cette époque.



›IV. — Musiciens a l'Orchestre
(Collection Durand-Ruel)

Phot. Durand-Ruel

XV. — LA FEMME A LA POTICHE (1872)

Ce portrait, que nous avons eu la joie de voir entrer au Louvre avec la Collection Camondo, continue brillamment la série des portraits dont nous parlions plus haut, et nous montre l'artiste peut-être encore plus maître de ses moyens et plus sûr de ses audaces, dans le caractère puissant et très moderne de cette figure. Fut-il exécuté en France, avant son départ pour la Nouvelle-Orléans, ou bien, comme le ferait plutôt supposer le bouquet étrange, les feuilles de cactus et la robe de mousseline blanche du modèle, M. Degas le peignit-il dans cette ville même, dès son arrivée ?... Problème difficile à résoudre avec un artiste aussi discret que M. Degas, qu'il faut parfois, ainsi que les Carolingiens, étudier d'après la tradition orale... et encore la tradition orale rendue bien prudente par le respect mélangé de crainte qu'inspire M. Degas à ses amis.

Toujours est-il que ce portrait est peut-être un

des plus beaux de l'artiste, tant par le caractère puissant et fouillé de la tête qu'éclaire, un peu brutalement, le jour d'une fenêtre, modelant d'ombres vigoureuses tout un côté de la physionomie [illegible] l'expression calme et pensive fait une curieu[illegible]pposition avec la manière un peu heurtée dont elle est traitée. Les autres accessoires, le haut dossier de la chaise, au délicat velours jaune sur lequel s'appuient le bout des doigts fuselés du modèle, le vase de fleurs posé sur la table, les larges feuilles qui en rayonnent, tout est traité avec cette minutie large (s'il n'est pas impossible d'accoler ces deux mots) particulière alors à l'artiste, et s'enlèvent ainsi que la figure, sur un fond vert clair qui, malgré l'audace de sa teinte, semble, tant il est heureux, le ton rêvé pour faire valoir l'ensemble. Quant à la facture, c'est toujours la facture lisse et serrée de l'élève des primitifs ; à peine si, dans la figure se voient quelques touches plus largement appliquées, et toute la nouveauté tient au choix des couleurs, à la manière de traduire leurs valeurs et leurs relations, à la façon très neuve d'interpréter l'atmosphère.

Cette sensation de nouveauté, nous l'éprouvons également devant un très curieux dessin daté aussi de 1872, reproduit dans l'album de « Vingt Dessins » et représentant une jeune femme en costume de promenade, d'une expression si moderne et si neuve.



XIII. — BALLET DE ROBERT-LE-DIABLE
(VICTORIA AND ALBERT MUSEUM)

PH. V. A. A. M.



XV. — LA FEMME A LA POTICHE
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XVI. — LE FOYER DE LA DANSE (1872)

Cette œuvre délicieuse, pour nous une des meilleures de l'artiste, fut exécutée en 1872, d'après des études et des croquis pris alors ; il existe, en effet, dans le magnifique album publié par M. Manzi et reproduisant des dessins de M. Degas, une étude de la danseuse de gauche, datée de 1872.

Rien ne peut exprimer l'atmosphère dorée et lumineuse de cette petite merveille, le nacré et l'argenté de tous ces blancs, la vérité et le charme de ce coin de salle où tout le monde travaille. Qui donc a accusé M. Degas de ne jamais faire que des danseuses du type « grenouille » ? Rien de tel ici : cette future étoile, répétant devant Moraine, le maître de ballet célèbre à l'époque, un pas longuement et patiemment étudié qui lui vaudra demain les applaudissements de la foule, travaille sérieusement en ce moment, on le voit à son air grave, aux lèvres presque pincées et qui oublient de se distendre en un sourire banal mais obligatoire à la classe de danse. Si la danseuse perd peut-être un peu de sa beauté et de son irréalité dans la lumière crue du jour, en revanche, quel charme de naturel, quelle grâce plus souple encore elle nous laisse voir ici.

Regardez ce joli groupe des trois élèves se reposant au fond de la salle, l'une debout, le bras tombant et creusant sa jupe bouffante, une autre le pied sur la barre ; quelle délicieuse tache, d'un blanc délicat, se fondant et se modelant sur le mur gris que dore cette atmosphère lumineuse et chaude. Et le groupe de droite, le violoniste assis, en veston brun, sur lequel se détache le costume blanc du maître de ballet, la main tendue, et qu'entourent quelques danseuses suivant l'examen, une d'entre elles assise au premier plan, les jambes étendues dans un geste de lassitude ; et jusqu'à la grande glace qui reflète de vaporeuses silhouettes blanches.

Malgré cette facture délicieuse et tranquille, que d'innovations dans le naturel et l'habileté de la composition, quel pas franchi vers la réalité ; que de science dans la répartition de la lumière et l'harmonieuse recherche du coloris.

Cette toile, qui représente le Foyer de l'Opéra de la Rue Le Peletier, après avoir appartenu à M. Manzi et auparavant à M. Durand-Ruel, avait fait partie de la superbe collection H. Vever, et c'est certainement l'œuvre complète qui peut donner le mieux idée du talent de l'artiste à cette époque, aussi devons-nous nous féliciter qu'elle ait été léguée au Louvre avec la Collection Camondo. Elle a été gravée en 1873 par Martinez, pour la galerie Durand-Ruel, ce recueil d'estampes qui fait tant d'honneur à M. Durand-Ruel et qui est une source si précieuse pour l'étude des peintres du XIXe siècle.

XVI. — LE FOYER DE LA DANSE
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XVII. — LE BUREAU DE COTON (1873)

C'est en 1873 que M. Degas fit, en effet, un voyage et un assez long séjour à la Nouvelle-Orléans ; le but en pourrait paraître assez inattendu si l'on ne savait que l'artiste avait en Louisiane deux de ses frères, ceux mêmes dont il nous représente ici le bureau. Comment M. Degas fut-il amené à aller les voir alors ?... Est-ce par dégoût de toutes les tristesses que lui avaient laissées la guerre, le siège, puis la Commune ?... Ou bien l'artiste, encore peu connu à Paris y fut-il attiré par son tempérament de chercheur et par l'attrait du nouveau ? — Toujours est-il qu'il en rapporta une très intéressante série de toiles, dont un véritable chef-d'œuvre, ce BUREAU DE COTON où, avec une facture précieuse et dorée de maître hollandais, en même temps qu'un modernisme curieux, il nous dépeint la « tranche de vie » qu'il avait tous les jours sous les yeux.

Dans la haute pièce claire, dont la blanche nudité n'est rompue que par une cloison vitrée, acheteurs et commis sont réunis autour de la grande table sur laquelle sont étalés, en masse soyeuse et moutonnante, les échantillons de la récolte. Combien est amusant le contraste de ces flocons neigeux avec les complets sombres des acheteurs et le haut de forme du vieux monsieur, l'oncle de l'artiste, qui, assis au premier plan,

éprouve dans ses doigts experts, la résistance d'une touffe de coton. C'est bien là une atmosphère de business mais, cependant, il y a dans l'homme lisant son journal, la cigarette au coin des lèvres, et dans les acheteurs de gauche qui semblent causer en hommes peu pressés, et jusque dans le spectateur qui regarde cette scène d'un air amusé, il y a, disons-nous, une note de flânerie élégante et spirituelle, que l'envahissement yankee et le struggle for life n'avaient pas encore éteint alors à la Nouvelle Orléans et qui dut séduire particulièrement le jeune artiste.

Et dire que ce petit chef-d'œuvre de goût et de distinction, lorsqu'il sera exposé à la seconde exposition des Impressionnistes, en 1876, vaudra à son auteur et à ses « complices », le foudroyant article de Wolff dans le Figaro qui débutait ainsi : « La rue Le Peletier a du malheur. Après l'incendie de l'Opéra voici un nouveau désastre qui s'abat sur le quartier. On vient d'ouvrir chez Durand-Ruel une exposition qu'on dit être de peinture. Le passant inoffensif, attiré par les drapeaux qui décorent la façade, entre et à ses yeux épouvantés s'offre un spectacle cruel..... Essayez donc, continuait-il, de faire entendre raison à M. Degas ; dites-lui qu'il y a en art quelques qualités ayant nom : le dessin, la couleur, l'exécution, la volonté, il vous rira au nez et vous traitera de réactionnaire ! !... »

En revanche c'est un des rares tableaux de ce bel artiste qui ait été acheté, il y a de longues années, en 1878, par un musée français.

XVII. — LE BUREAU
DE COTON (MUSÉE DE PAU)

PHOT. MOREAU FR.

XVIII. — LE PÉDICURE (1873)

M. Degas est véritablement un artiste déconcertant; lui qui, presque toujours, ne donne aux accessoires que fort peu d'attention et seulement celle à laquelle ils ont droit comme complément de la figure humaine, semble ici leur avoir au contraire accordé tout l'intérêt. Et cette toile intitulée LE PÉDICURE, pourrait tout aussi bien l'être : Portrait d'un drap et d'un peignoir. Vous me direz que sur ce drap il y a une jambe et un pied nus, que le peignoir enveloppe un enfant et que le pédicure existe puisque le voilà, là, derrière la chaise. Oui, mais la figure de la petite fille qui s'encadre de boucles brunes, le pédicure dont on ne voit que la tête, au crâne dégarni que la lumière fait luire avec des tons d'ivoire, et la main aux gros doigts tenant l'orteil de l'enfant, semblent ici complètement accessoires ; et l'on sent très bien que ce qui a passionné l'artiste, c'est la difficulté de rendre avec des couleurs opaques ce blanc lumineux et comme irréel d'un linge sur lequel tombe l'éclatant éclairage de la fenêtre toute proche, les plis veloutés et transpa-

rents qu'il fait en glissant le long d'une chaise ainsi que l'enroulement plus épais et plus mat du peignoir autour de l'enfant assis sur un divan recouvert d'une amusante cretonne à fleurs, aux godets un peu raides, au dossier que fonce légèrement le jour frisant.

Cette toile date, du reste, de 1873, alors que les tendances réalistes de M. Degas l'entraînent de plus en plus vers le rendu fidèle de la vie contemporaine ; de là, sans doute, le choix du sujet dont on ne manqua pas alors de lui reprocher le prosaïsme. Bien que de la même année que le BUREAU DE COTON, *cette toile paraît, cependant, d'une facture un peu différente, et malgré le coloris argenté et la finesse du fond gris, malgré la précision du coin de la toilette, la bouillotte de cuivre, la cuvette blanche, les flacons peints semble-t-il avec de la lumière, dans le clair reflet du marbre et de la glace, nous apercevons dans le vêtement jeté sur le dossier du divan, ces plis très sommairement indiqués et comme déjà un peu sabrés à larges traits, que nous retrouverons plus tard dans presque toutes ses études de nus, et qui, lorsqu'il les exagérera, heurteront l'œil par le contraste de leur brutalité et de leur relief très accusé avec des torses de femmes merveilleusement modelés.*

Le PÉDICURE *fait partie de la Collection Camondo dont l'étude nous a été facilitée par les aimables conservateurs, MM. P. Leprieur et L. Demonts, que nous remercions bien vivement.*





XVIII. — LE PÉDICURE
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XIX. — LA VOITURE AUX COURSES (1873)

Ici comme dans ses premières œuvres de sport, il semble que l'artiste, bien qu'attiré par les étendues lumineuses des champs de courses, soit un peu étonné en face du plein air, comme si cette vive lumière, qui déforme les silhouettes en déplaçant ou en faisant naître des ombres ou des reflets inattendus, l'éblouisse et fasse hésiter parfois son faire précis et sûr, lui qui, pourtant, excelle déjà à rendre avec une vérité frappante le contre-jour d'un foyer de la danse ou la lumière diffuse d'une salle de spectacle. La facture s'y élargit pourtant sensiblement déjà, et la sûreté du dessin, encore un peu désorientée par l'étude du cheval, s'y affirme cependant dans l'exactitude des mouvements ; mais ce qui montre son léger désarroi, à cette époque, en face de tout ce monde à rendre, ce sont de petites négligences de perspective, des cavaliers trop grands pour leurs chevaux ou pas à leur plan, des parties de fond qui, ainsi que dans la remarquable étude de CHEVAUX DE LABOUR que possède M. Durand-Ruel, viennent brusquement en avant au lieu de s'enfoncer et de fuir. Mais on ne s'arrête guère à remarquer ces légers tâtonnements devant tant de beaux morceaux, d'une recherche harmonieuse et délicate. Tel ce groupe délicieux de la femme en blanc, abritée sous une ombrelle blanche et tenant sur ses genoux un bébé presque

nu, tout cela d'un ton nacré et lumineux que fait encore valoir le vernis noir de la voiture qui l'encadre, et qui rappelle certains blancs de Fromentin. Tel aussi le ciel, qui forme, à lui seul, la moitié du tableau, un de ces ciels, fréquents dans ses œuvres de plein air, d'un gris nacré et doux, d'un brouillard léger et sec de hollandais, d'une finesse exquise. Le seul petit défaut de cette œuvre charmante, et qui lui fut aigrement reproché au moment de son apparition, est la mise en toile vraiment un peu trop coupaillée, et que le jeune artiste affectait sans doute alors par esprit d'indépendance et agacé par les ironiques critiques de ses contemporains ; « épouvantail à bourgeois » qui dut évidemment être particulièrement désagréable à nos pères, habitués à la composition traditionnelle, et qui a souvent l'inconvénient d'immobiliser le sujet coupé, mais dont il sait fort bien, quand il le veut, ne pas abuser.

Cette petite toile qui fait partie de la collection Durand-Ruel, fut exposée, en 1874, alors qu'elle appartenait au chanteur Faure, à la première exposition des Impressionnistes, sous le titre : AUX COURSES EN PROVINCE. C'est dire que M. Degas, qui avait cessé d'exposer au Salon depuis 1870, rompait donc alors ouvertement avec l'art officiel et prenait définitivement parti pour le groupe d'artistes indépendants, les Monet, Renoir, Sisley, H. Rouart, etc., qui avaient toute sa sympathie depuis longtemps déjà et, auxquels, nous le verrons, il sera toujours fidèle.



XIX. — La Voiture aux Courses
(Collection Durand-Ruel)

Phot. Durand-Ruel

XX. — LE VICOMTE LEPIC

Le vicomte Lepic est un autre exemple de la composition souvent bizarre qu'adoptait parfois l'artiste et qui choquait tellement alors par son audace; il traverse la place de la Concorde et il est, ainsi que ses deux fillettes et le lévrier qui l'accompagnent, coupé à mi-jambes; un autre promeneur surgit du cadre, à gauche, tandis qu'au fond on distingue la silhouette d'un cavalier, une plate-forme d'omnibus et le bas de la ligne de verdure des Tuileries ainsi qu'un coin du palais de Gabriel. A part cette petite affectation de mise en place trop fragmentée, les physionomies des deux fillettes sont très amusantes, celle de leur père très vivante et très naturelle. C'est bien la mine tourmentée et maladive de cet homme toujours agité et affairé, qui se fit le champion de la gravure « mobile », procédé qu'il prétendait avoir retrouvé en étudiant les anciens maîtres de la gravure, qu'il défendit fièrement dans une profession de foi intitulée « Comment je devins graveur à l'eau-forte », et que Raoul de Saint-Arroman va nous décrire : « L'artiste a obtenu (par le procédé de l'eau-forte ordinaire), un beau paysage hollandais, bien calme, bien planimétrique, avec ses moulins à l'horizon et ses bateaux qui passent. Il reprend la plaque

une fois terminée, et alors commence le travail de mobilisation. Armé du tampon, l'artiste couvre bientôt de nuages noirs son paysage serein, et il tire une épreuve nécessairement unique, sur laquelle vous apercevez en même temps le dessin primitif et le mouvement nouveau de l'atmosphère. L'épreuve tirée, la plaque se nettoie et au lieu du nuage orageux, l'auteur fait jaillir du cœur même de son tableau les rayons aveuglants du soleil qui se lève... Nouvelle épreuve encore unique. Après l'orage et après le soleil levant, ce sera la neige. Après la neige, l'incendie. Après l'incendie, un flot subit de végétation qui sort de la terre au premier plan et couvre de ses rameaux tout un côté de la plaque... ».

Comme on le voit, ce procédé du vicomte Lepic consistait surtout à varier les effets de ses planches par l'encrage. « Le secret de l'eau-forte telle que je l'obtiens, aimait-il à dire, c'est l'emploi de l'encre et du chiffon : avec ces deux armes on peut tout obtenir d'une plaque ». « Il tirait une vue de l'Escaut de 85 manières différentes », dit M. Béraldi, qui fait aussi remarquer que Delâtre s'était déjà servi de ces procédés d'encrage.

Il est intéressant de comparer ce portrait de Lepic, peint en 1873-74, aux deux portraits que grava de lui Marcellin Desboutins, ami commun de M. Degas et de Lepic. Il est bon de rappeler aussi que Lepic, lié avec M. Degas, exposa aux premières expositions des Impressionnistes, et que M. Degas fut toujours très friand des procédés de gravure.



XX. — LE VICOMTE LEPIC
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. DURAND-RUEL

XXI. — RÉPÉTITION D'UN BALLET SUR LA SCÈNE (1874)

Du même art, d'aspect serré et cependant si large, cette peinture traitée en grisaille nous montre combien l'artiste recherchait les effets nouveaux. Cette scène plongée dans une demi-obscurité apparaît plus grande encore que dans la réalité, avec ces jupes de danseuses dont la blancheur ressort très vivement sur la masse sombre des portants. Elle figura, en compagnie de LA CLASSE DE DANSE et des COURSES EN PROVINCE, à la première exposition des Indépendants, où M. Degas envoyait également un INTÉRIEUR DE COULISSES, plusieurs BLANCHISSEUSES, deux esquisses de SCÈNES DE COURSES et un dessin : APRÈS LE BAIN.

Cette première exposition, qui souleva une véritable tempête de moqueries et de rires, a cependant laissé peu de traces dans la critique contemporaine. Mais si, dans l'article semi-ironique que Louis Leroy publia dans le Charivari, une seule toile de M. Degas est à peine citée, il est intéressant de remarquer que, là encore, Ph. Burty fut un

des premiers à deviner la valeur du peintre, et nous lisons dans la chronique très favorable qu'il consacra dans la *République Française* à cette exposition :

« En le défendant trop nous pourrions compromettre ce groupe que l'on attaque par les mêmes arguments qu'on a opposés à M. Corot et à bien d'autres. M. Degas ne serait-il pas à son heure un classique? On ne saurait traduire d'un crayon plus sûr le sentiment des élégances modernes. Il sait voir et faire voir une course, les jockeys soudés à leur selle, la foule passionnée, les chevaux au départ. S'il peignait Nausicaa au lieu de ces nerveuses et pâles blanchisseuses de fin, on lui reconnaîtrait un grand sens de l'harmonie. Personne, en réalité, n'a encore fait comme lui le portrait de la danseuse, de la coryphée, en gaze et en os, les bras émaciés, la taille rompue, le corps d'aplomb, les jambes belles de cette beauté toute professionnelle, dont les faces multiples composent la beauté générale d'une société. C'est d'ailleurs un homme dont l'esprit d'observation, la finesse d'artiste et le goût se trahissent dans les moindres cadres. Nous envoyons tout droit celui qui veut bien lire ces lignes à un tout petit tableau, LA CLASSE DE DANSE, à L'INTÉRIEUR DES COULISSES et à un dessin au bistre des plus remarquables : RÉPÉTITION DE BALLET SUR LA SCÈNE. »

Cette très belle œuvre vient, elle aussi, d'entrer au Louvre avec la collection Camondo.



XXI. — RÉPÉTITION D'UN BALLET
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XXII. — CLASSE DE DANSE (1874)

En cette même année, 1874, Edmond de Goncourt écrivait dans son Journal, le 13 février : « Hier, j'ai passé mon après-midi dans l'atelier d'un peintre, nommé Degas. Après beaucoup de tentatives, d'essais, de pointes poussées dans tous les sens, il s'est énamouré du moderne, et dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses... C'est le foyer de la danse, où sur le jour d'une fenêtre, se silhouettent fantastiquement des jambes de danseuses, descendant un petit escalier, avec l'éclatante tache de rouge d'un tartan au milieu de tous ces blancs nuages ballonnants, avec le repoussoir canaille d'un maître de ballet ridicule. Et l'on a devant soi, surpris sur la nature, le gracieux tortillage des mouvements et des gestes de ces petites filles singes. Le peintre vous exhibe ses tableaux, commentant, de temps en temps, son explication par la mimique d'un développement chorégraphique, par l'imitation, en langage de danseuse, d'une de leurs « arabesques », et c'est vraiment très amusant de le voir, les bras arrondis, mêler à l'esthétique du maître de danse, l'esthétique du peintre, parlant du « boueux tendre » de Vélasquez et du « silhouetteux » de Mantegna. Un original..., un être éminemment sensitif, et recevant le contrecoup du caractère des choses. C'est jusqu'à présent l'homme que j'ai vu

le mieux attraper, dans la copie de la vie moderne, l'âme de cette vie. »

Voici encore, au milieu d'un véritable grouillement de tutus et de têtes brunes s'élevant en gradins dans le fond de la haute salle, une future étoile à qui le père Plucque fait répéter un solo ; le père Plucque, le répétiteur habituel de ballet, qui se retrouve, du reste, en familier sous le pinceau de l'artiste. La CLASSE DE DANSE *qui figura aux deux premières expositions des impressionnistes, en 1874 et en 1876, et fit partie de la collection d'un amateur de Brighton, est maintenant au Louvre. Cette toile est traitée un peu plus brutalement peut-être que les deux précédentes, un peu plus en pochade ; mais aussi quel charmant coloris, quelle jolie lumière sur ces murs, d'un vert tendre, rehaussés du marbre des colonnes, qui font si bien valoir les blancs des jupes que relèvent par ci par là un nœud ou une ceinture roses, un ruban de velours noir. Notons que la danseuse assise sur le piano et qui se gratte le dos, a été rajoutée par l'artiste longtemps après, mais d'après une ancienne étude, datée de 1874.*

Il en existe une fort belle réplique dans la collection Payne, de New-York, avec cependant quelques sérieuses variantes ; comme, d'autre part, nous avons trouvé récemment une esquisse peinte du père Plucque appuyé sur son haut bâton, datée de 1875, il est à supposer que cette esquisse servit à la réplique du colonel Payne, qui daterait dans ce cas là de 1875.



XXII. — CLASSE DE DANSE
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XXIII. — INTÉRIEUR

Il est encore une œuvre intéressante de M. Degas que nous voudrions signaler avant d'aller plus loin ; c'est un magnifique pastel, datant de 1874 environ, et où éclatent, pour ainsi dire, assez brusquement ses audaces si nouvelles de mise en place, les raccourcis très osés et le mélange de coloris très neuf, plus varié, plus cherché déjà que dans ses peintures même les plus belles, comme le FOYER DE LA DANSE, *avec un dessin toujours fin et souple. Il appartint d'abord à M. Clapisson, puis est entré dans la collection Havemeyer, de New-York ; il est généralement connu sous le titre de l'*ATTENTE, *sans doute à cause de la femme en noir, assise sur une banquette, qui semble attendre patiemment en traçant sur le plancher des ronds avec son ombrelle, tandis qu'à côté d'elle est assise une danseuse qui, pliée en deux, rajuste son soulier, dans un geste fréquemment interprêté par M. Degas.*



Quant au tableau reproduit ici, c'est une des œuvres admirables de l'artiste, tant par les audaces très neuves d'éclairage que par la manière magis-

trale de rendre l'atmosphère et les couleurs de cette scène d'INTÉRIEUR.

D'abord intitulée LE VIOL, cette toile date de 1875 environ ; elle représente, dans la pénombre admirablement rendue d'une lampe à huile projetant à travers l'abat-jour une lueur tamisée, une chambre modestement meublée, propre et rangée, au gai papier à fleurs. Au milieu, près du guéridon sur lequel sont posés la lampe et une boîte à ouvrage, une femme est assise, le dos presque tourné à la lumière qui tombe ainsi directement sur son épaule demi nue et sur la chemise et le jupon dont elle est vêtue ; à droite un homme est appuyé contre la porte, les deux mains dans ses poches, tandis que sa figure, presque noire dans la pénombre qui assourdit les couleurs, ne laisse voir que les points brillants du blanc de l'œil et du faux-col. Et rien ne saurait mieux exprimer tout le tragique de la scène que les attitudes naturelles, sans exagération dramatique, des deux personnages, la pose abandonnée et désespérée de la petite ouvrière et l'hébétude en même temps qu'un reste de brutalité de l'homme. Ce que l'on ne peut décrire, c'est l'admirable mélange de facture serrée et lisse, avec la magie de l'atmosphère enveloppante, les recherches de coloris lumineux et réel, si neuves et si bien trouvées qu'elles nous semblent toutes naturelles tant elles rendent l'air lui-même.

XXIII. — Intérieur
(Collection Pope)

Phot. Durand-Ruel

XXIV. — LA DAME AU MIROIR

Il y a dans la collection de M. Jacques Doucet, qui nous a très libéralement ouvert sa précieuse bibliothèque, ce dont nous tenons à le remercier vivement, une toile représentant une femme qui se regarde dans une glace ; elle date d'environ 1874, et n'est autre que le portrait de Mme Jeantaud. Malgré l'étrangeté de la composition, qui ne se comprend pas très bien au premier abord, cette étude est d'un caractère et d'une puissance remarquables, qui en font une des œuvres très curieuses de l'artiste. D'autant plus que le caractère du dessin est encore augmenté par les recherches de couleur produisant à la fois une impression de force dans les violentes oppositions d'ombres et de lumières, comme dans cette tragique figure s'enlevant en noir, avec quelques étranges rehauts de lumière, dans le cadre de la glace, et une impression de délicatesse dans la finesse de modelé du visage de la femme de profil, visage pâle et mince de Parisienne que la lumière ponctue d'un point brillant sur le nez et le menton, et dont les arêtes se détachent sur le mur, dans

l'ombre, avec la précision d'un primitif. Les mains enfouies dans son manchon, Mme Jeantaud nous apparaît fine et élégante dans son manteau dolman mis alors à la mode par Gueldrau. Elle était la cousine de Ludovic Lepic, le graveur dont nous parlions plus haut et c'est chez elle que ce dernier connut M. Degas. Il est intéressant de rapprocher ce portrait de Mme Jeantaud par M. Degas d'un autre portrait d'elle peint par Henner, très intéressant également, mais ne présentant pas cette recherche d'exécution si particulière dans celui de la collection J. Doucet.

N'est-ce pas, d'ailleurs, cette recherche dans le dessin, dans la distribution de la lumière et dans les rapprochements de tons qui fera écrire à Burty, en 1877 : « M. Degas peint aussi pour les délicats et, naturellement, avec plus d'accent et d'emportement (que Berthe Morisot). Après avoir longtemps usé du procédé de l'huile, il se sert actuellement de la peinture à la colle et du pastel. Il a choisi des coins singuliers de la vie parisienne, les cafés des boulevards, les cafés-concerts des Champs-Elysées, les coulisses et les salles de répétition du ballet à l'Opéra. Il y entre en homme doué du sentiment d'esprit et d'observation moqueuse, en dessinateur prompt et instruit. C'est un œuvre léger, subtil et d'une originalité saillante. Les salons actuels sont trop gourmés pour accepter ses fines études qui correspondent en littérature à une nouvelle incisive et courte. »

XXIV. — La Dame au Miroir
(Collection de M. Jacques Doucet)

Phot. de la Bibl. Doucet

XXV. — DANSEUSE SUR UNE POINTE

M. Degas nous avait déjà montré les danseuses dans les différentes phases de leur apprentissage, il nous avait en quelque sorte fait voir les petits côtés de leur métier ; voici maintenant la chrysalide devenue papillon, en scène, au moment où elle se donne toute pour conquérir son public. Elle apparaît, dans l'envolée d'une pirouette, presque de dos à la salle, soulevée sur une pointe et penchée légèrement en avant, les bras tendus.

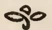
Le fond de décor, des rochers jaunâtres qui, ainsi qu'il arrive parfois à M. Degas, viennent trop en avant et gênent l'œil par leur trop d'importance ; la tête, le bras et les épaules sont peu intéressants ; mais quel exquis tableau forment à elles seules ces deux jambes nerveuses sortant du bouillonnement de la jupe. L'une dans le geste du Mercure, tendue sur le petit pied qui dans le cothurne de satin soutient, crispé, tout le poids du corps ; l'autre, saisie avec une instantanéité presque photographique, semble s'être attardée en arrière dans le mouvement de rotation. Et comme l'on devine le crissement de la soie du maillot rose sur les saillies des muscles, et comme la lumière caresse bien ces jambes et les ennuage du feuilletement des tulles soulevés par le vent du mouvement.

Le pastel est, là encore, de l'admirable facture lisse, où les touches se fondent les unes dans les

autres, semblant modeler dans l'air et la lumière mêmes les contours du sujet ; et cependant, en l'examinant bien, apparaissent déjà dans le torse et dans la tête ces tonalités verdâtres un peu crues, qui conduiront M. Degas aux pastels parfois heurtés et violents des périodes suivantes et à leur facture hachée.

Cette œuvre superbe, exécutée vers 1875-76, a fait longtemps les délices d'un amateur d'un goût très fin, d'Alexis Rouart, qui possédait plusieurs œuvres magnifiques de son vieil ami. C'est ainsi qu'il avait, en plus de ce pastel et de celui des MODISTES, dont nous parlerons plus loin, un ÉVENTAIL charmant où l'éparpillement du corps de ballet mettait l'illusion d'un vol de papillons ; la jolie DANSEUSE exécutant un pas battu, qui fait maintenant partie de la collection de M. Lucien Guiraud ; la CLASSE DE DANSE, dont une figure en plein contre-jour ; deux CHANTEUSES DE CAFÉ-CONCERT etc. ; sans compter une des plus complètes collections d'eaux-fortes de M. Degas ainsi que de ses différents essais de procédés.

Il faudrait rapprocher, comme facture, de ce pastel, celui de l'ETOILE, qui est au Musée du Luxembourg, où, dans la lumière de la rampe, une danseuse, le sourire aux lèvres, les bras arrondis, vient remercier le public en un gracieux salut ; et surtout le magnifique pastel de la collection Pierre Goujon, qui rappelle celui du Luxembourg, mais en beaucoup plus important et beaucoup plus poussé.





XXV. — DANSEUSE SUR UNE POINTE
(GALERIE BERNHEIM JEUNE)

PHOT. DRUET

XXVI. — L'ABSINTHE

Cette peinture, qui vient d'entrer au Louvre avec la collection Camondo, est une des plus typiques dans l'œuvre de M. Degas ; ce fut aussi une des plus discutées. Elle est connue sous le nom de L'ABSINTHE, ou bien encore AU CAFÉ, mais c'est en réalité un excellent portrait de Desboutins, le peintre graveur, qui fut un ami de M. Degas,

Desboutins, qui avait habité Florence de longues années, dans sa villa de « l'Ombrellino », où il aimait à recevoir les artistes français de passage, revint en 1875 à Paris, où il habita jusqu'en 1881, avant de repartir pour le Midi de la France. C'est pendant ce séjour à Paris qu'il fit de nombreux portraits, surtout à la pointe sèche, d'un métier très personnel et, entre autres, les deux de M. Degas dont nous parlions plus haut. L'ABSINTHE date, très probablement, d'après le chapeau de femme, de 1876-77. La physionomie de Desboutins accoudé à la table de marbre du café, le feutre mou posé, en arrière, sur sa chevelure « léonine », est admirable de réalité et de vigueur dans le regard énergique des yeux aux paupières pochées, dans le dessin des sourcils et du nez, dans la moue, enfin, des lèvres tenant une cigarette sous la moustache ébouriffée. Quant à la femme assise à ses côtés, l'air hébété et les yeux vagues, devant le verre d'absinthe qui chatoie ainsi qu'une

énorme et glauque pierre précieuse, elle causa à Londres un véritable scandale, lorsqu'elle fut exposée par son propriétaire d'alors, M. Arthur Kay, de Glasgow, aux Grafton Galleries, au début de 1893. Cette œuvre souleva, en effet, de véritables polémiques dans le monde des amateurs anglais ; des artistes comme sir William Richmond et Walter Crane, de nombreux critiques, protestèrent contre cette exhibition et blâmèrent surtout cette œuvre qu'ils accusaient d'être vulgaire et grossière, fermant les yeux à toutes ses admirables qualités, n'en retenant que le réalisme « outré », « l'épouvante », et ne voulant même pas voir, ainsi que l'écrivit plus tard Frédéric Wedmore, que « His woman with the absinthe is so horribly true that it is at least a lesson in human degradation ». En revanche L'ABSINTHE eut de chauds partisans, en tête desquels nous devons placer M. Mac Coll, le savant conservateur de la Wallace Collection, qui dirigea pendant longtemps avec tant de goût la Tate Gallery, et prit vivement alors la défense du tableau dans the Spectator, en faisant ressortir les belles qualités, le citant comme exemple de goût et observant que, en tout cas, la toile de M. Degas éclipsait complètement les autres œuvres exposées, remarques qui lui valurent, du reste, d'être pris à parti par plusieurs critiques. Peut-être ce scandale fut-il cause que M. Kay, las de tout le bruit fait autour de cette toile, s'en sépara ; toujours est-il qu'au printemps de la même année elle entrait dans la collection du Comte de Camondo.



XXVI. — L'ABSINTHE
(LOUVRE. — COLLECTION CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XXVII. — LYDA (1877)

Qui ne sera immédiatement séduit par la curieuse silhouette de cette Lyda, dont M. Degas a fait une de ses plus spirituelles pochades en la transformant en LA FEMME A LA LORGNETTE. Nous disons silhouette, car, en effet, sauf les mains gantées de blanc, l'une tenant le coude, l'autre la lorgnette, on ne voit que la ligne tracée par la robe noire et l'amusant petit chapeau. Le visage, par une fantaisie de l'artiste, un peu paradoxale pour ceux qui connurent la très jolie femme qu'il cachait ainsi, a pour étrange masque les deux ronds brillants de la lorgnette. Evidemment ce n'est qu'une esquisse, une récréation de l'artiste, mais d'un coloris puissant, d'un dessin charmant dans les mains si vivantes et si réelles, et qui montre toujours M. Degas chercheur du mouvement curieux ou amusant, qualités qui séduisirent sans doute Puvis de Chavannes, puisque, fait intéressant, cette petite toile lui appartint. Elle rappelle par sa facture encore très serrée, LES MUSICIENS A L'ORCHESTRE et ne laisse pas encore sentir le changement de manière de M. Degas que montrent cependant d'autres œuvres de cette même année, qui paraissent d'un faire beaucoup plus large. Changement assez profond, puisque l'artiste ne reviendra que de loin en loin, et encore en y introduisant des modifications, à la facture et au coloris si particuliers, qui alliaient

avec une telle saveur l'exactitude d'un primitif à la savante et délicate harmonie d'un Chardin.

A partir de cette époque M. Degas adoptera, en effet, presque exclusivement une facture plus large et comme plus sommairement brossée, un coloris souvent plus heurté et plus vif, dont les DANSEUSES A LA BARRE seront bien la transition et qui, du reste, lui vaudront la notoriété que n'avaient pu lui attirer tous les chefs-d'œuvres exécutés précédemment.

Cette même année 1877, avait eu lieu, rue Le Peletier, la troisième exposition des Impressionnistes, à laquelle M. Degas n'avait pas envoyé moins de vingt-cinq peintures et dessins, qui, outre les FEMMES DEVANT UN CAFÉ, la DANSEUSE UN BOUQUET A LA MAIN, et les DANSEUSES A LA BARRE, dont nous aurons à parler, comprenaient plusieurs scènes de Cafés-Concerts, de ballet ou de coulisses de théâtre ; trois portraits, quelques études de nu et deux études d'enfants : PETITES FILLES DU PAYS SE BAIGNANT A LA NUIT TOMBANTE et PETITE FILLE PEIGNÉE PAR SA BONNE ; ainsi que trois dessins faits à l'encre grasse et imprimés.

On est alors en pleine bataille et le scandale des premières expositions est à peine atténué, aussi M. Degas, toujours fidèle au groupe des Impressionnistes, quitte-t-il en leur faveur la quasi-retraite qu'il affectionne déjà et où il se plaît à travailler tranquillement, au milieu d'un groupe d'amis et de camarades de goûts semblables, tels que de Nittis, Boldini, Forain, etc.



XXVII. — LYDA
(COLLECTION DURAND-RUEL)

PHOT. DURAND-RUEL

XXVIII. — DANSEUSES A LA BARRE (1877)

Les DANSEUSES A LA BARRE qui font partie depuis de longues années de la collection Henri Rouart, sont très probablement celles qui furent exposées rue Le Peletier en 1877. « Vous n'avez plus besoin d'aller à l'Opéra après avoir vu les pastels de M. Degas où sont les dames du corps de ballet », écrivait G. Rivière dans le premier numéro de l'*Impressionniste*, à propos de ces études de danseuses de 1877. Dès cette époque, en effet, M. Degas passait à bon droit pour exprimer pleinement la personnification de la danseuse, cette danseuse dont il a si admirablement rendu la grâce et la laideur, la légèreté et la lassitude, et qu'il nous avait déjà fait voir dans différentes phases de son apprentissage. Ici il nous en montre deux se livrant à l'exercice de la barre, un des plus pénibles du métier. Ces petites danseuses, si souples et si légères, nous apparaissent finement nerveuses, à peine précisées dans la lumière blonde de la fenêtre, d'une main hâtive qui semble avoir, du même jet, cerné les contours musculeux des jambes, rendu vaporeux l'envolement et la transparence des tulles, marqué un peu crûment les traits et les épaules, et avoir enfin brossé à grands coups le fond lumineux. Et cette belle toile, par le mélange de facture très largement enlevée et de coloris encore très argenté et très

fin, peut servir comme de transition entre le faire de la LYDA *et celui des* FEMMES DEVANT UN CAFÉ, *dont nous allons parler. Elle n'est, du reste, pas peinte à l'huile, mais à la détrempe, et M. Degas (qui aima toujours à varier ses procédés et même à les mélanger au point de les rendre difficiles à reconnaître de prime abord et de nous ménager des surprises telles que des huiles et des essences sur carton, des pastels et des détrempes sur toile), avait une préférence pour ce moyen d'expression qui convenait, du reste, admirablement à son coloris.*

Les DANSEUSES A LA BARRE *n'avaient pas été achetées par M. Henri Rouart, mais échangées par l'artiste contre une autre de ses œuvres achetée par son ami et qui lui déplaisait ou qu'il voulait retoucher ; et, l'amusant de l'histoire, c'est que M. Henri Rouart, connaissant l'artiste et se méfiant d'un excès de conscience de sa part et d'une velléité de retouche, avait fait cadenasser au mur cette toile admirable, pour laquelle cet amateur de goût si éclairé avait une prédilection et une admiration bien compréhensibles.*

Il en existe une réplique avec des variantes à New-York, dans la collection Havemeyer ; une étude pour l'une de ces deux toiles fut publiée dans le premier numéro de l'Impressionniste ; tandis qu'un dessin de ces mêmes danseuses, daté de 1876, est reproduit dans l'album édité par M. Manzi.



XXVIII. — DANSEUSES A LA BARRE
(COLLECTION HENRI ROUART)

PHOT. DRUET

XXIX. — FEMMES DEVANT UN CAFÉ LE SOIR (1877)

Les FEMMES DEVANT UN CAFÉ figurèrent à cette même exposition des Impressionnistes de 1877 ; et ce petit coin de vie parisienne pris sur le vif est une des plus anciennes œuvres consacrées par M. Degas à des types de cafés et cafés-concerts, où l'artiste paraît avoir été attiré par l'aspect canaille et lamentable à la fois de certains types de filles. Ce pastel marque une nouvelle transformation de l'art de M. Degas, alors qu'ayant renoncé à la facture lisse et serrée, il adopte, tout en gardant son dessin vigoureux et ferme, une manière plus large et plus hardie, où les coups de crayon se heurtent les uns les autres, produisant ainsi plus d'éclat et de lumière, mais arrivant souvent aussi à la crudité. Peut-être subissait-il à ce moment l'influence de ses camarades impressionnistes, les paysagistes surtout, dont la façon de peindre était si éloignée de sa facture habituelle. Quoiqu'il en soit, ses FEMMES DEVANT UN CAFÉ paraissent très brutales en comparaison des œuvres plus fines qui les ont précédées; mais elles inaugurent la manière la plus connue de M. Degas et souvent la plus appréciée, où les recherches de coloris, les finesses de dessin sont parfois, comme ici, un peu sacrifiées à des exagérations de réalisme, à de légères brusqueries et à des parti pris de

composition. Aussi, peut-être un peu à cause de tout cela, ce pastel, qui est maintenant au Musée du Luxembourg, fut-il très remarqué à son apparition.

« Comment parler bien — écrivait G. Rivière dans le premier numéro de l'*Impressionniste* — de cet artiste essentiellement parisien dont chaque œuvre contient autant de talent littéraire et philosophique que d'art linéaire et de science de coloration ? Avec un trait il dit mieux et plus vite tout ce qu'on peut dire de lui, car ses œuvres sont toujours spirituelles, fines et sincères. Il ne cherche pas à faire croire à une naïveté qu'il ne peut posséder ; bien au contraire sa science prodigieuse éclate partout : son ingéniosité si attrayante et si particulière dispose les personnages de la façon la plus imprévue et la plus amusante, en même temps qu'elle est toujours vraie et toujours normale. Ce que M. Degas hait le plus, d'ailleurs, c'est la griserie romantique, la substitution du rêve à la vie, en un mot le panache. Il est observateur, il ne cherche jamais l'exagération ; l'effet est toujours obtenu par la nature elle-même, sans charge. C'est ce qui fait de lui l'historien le plus précieux des scènes qu'il nous montre... Voici des femmes à la porte d'un café le soir. Il y en a une qui fait claquer son ongle contre sa dent en disant « pas seulement ça » qui est tout un poème. Une autre étale sur la table sa grande main gantée. Dans le fond le boulevard dont le grouillement diminue peu à peu. C'est une page d'histoire bien extraordinaire. »

XXIX. — FEMMES DEVANT
UN CAFÉ (MUSÉE DU LUXEMBOURG)

PHOT. BULLOZ

XXX. — DANSEUSE AU BOUQUET

Ce pastel, qui fait partie de la Collection Camondo, est très probablement celui qui fut exposé sous le titre de DANSEUSE UN BOUQUET A LA MAIN aux Impresssionnistes de 1877, en même temps que les FEMMES DEVANT UN CAFÉ et toute une suite de danseuses. D'un très beau coloris, avec son mélange de danseuses bleues et vertes et les taches jaunes des parasols et du décor ensoleillé, il est déjà cependant d'une facture qui semble plus bâclée, mais qui n'en est pas moins d'un dessin admirable et d'une sûreté de main étonnante, et il évoque pour nous cette appréciation fort juste, qu'inspiraient à Ch. Ephrussi quelques années plus tard, des œuvres analogues : « Cette esthétique produit parfois de singuliers résultats ; voyez plutôt M. Degas : il choisit des types de petites danseuses, grêles, de formes incertaines, aux traits désagréables, repoussants; il leur donne des mouvements sans harmonie, et, sur ce sujet bizarre,

il répand un fin coloris, une lumière délicate, qui caresse le plancher et le décor; la valeur des tons est d'une justesse étonnante qui met chaque chose à son plan, malgré une perspective souvent fantaisiste, l'atmosphère artificielle du théâtre n'a jamais été plus savamment rendue; jamais on n'a fait mieux frissonner les jupes vaporeuses et légères du corps de ballet; le peintre reste distingué dans la laideur des figures ». Rien, en effet, de bien séduisant ici, dans ces figures hommasses et vulgaires de danseuses; celle qui tient le bouquet, la physionomie blafarde dans la lumière crue de la rampe, n'offre guère à nos yeux qu'une de ces anatomies qui faisaient dire à Charles de Boigne dans ses « petites mémoires de l'Opéra » : « Dans la danse, les jambes seules engraissent, quelques fois même elles engraissent trop. Mais les bras, ils font peine à voir! mais la poitrine hélas! trois fois hélas! Quel pas immense ferait l'anatomie si, pour ses cours d'ostéologie expérimentale la pirouette consentait à lui prêter la poitrine d'un de ses premiers sujets! » Et cependant, tout est si juste, si réel, la jupe jaune de l'étoile a une telle légèreté et une telle souplesse, le coloris du fond bleuté fait si bien valoir le corps de ballet et surtout les beaux parasols jaunes, que tout s'harmonise délicieusement pour produire une délicate impression tout à fait indépendante de la beauté ou de la laideur des types.



XXX. — DANSEUSE AU BOUQUET

(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO

PHOT. BRAUN

XXXI. — CHEVAUX DE COURSES

Mais si M. Degas adopte déjà pour ses pastels une facture plus heurtée, il garde cependant dans ses peintures son faire lisse et harmonieux de la belle époque, sa manière délicate de marier les tons. Il est d'ailleurs servi en cela par un œil étonnant, un œil qui, bien avant la photographie instantanée, avait saisi au vol les mouvements du pur-sang, décomposé son galop, et rendu celles de ses attitudes curieuses et souvent bizarres, dont on s'aperçoit à peine tant elles sont brèves, et qui, exagérées et vulgarisées par la photographie instantanée donnent parfois aux chevaux de courses de certains artistes contemporains l'air de joujoux mécaniques subitement cassés, leur ôtant souvent toute impression de mouvement... quand elles ne semblent même les faire reculer. Mais M. Degas, bien qu'ayant saisi un des premiers cette décomposition des allures du cheval, n'en a pas abusé, et a, au contraire, généralement choisi avec adresse celles d'entre elles qui exprimaient le mieux la vie et le mouvement. Et, soit dans un tableau chaud et

doré comme celui-ci, conservé au musée de Boston et qui nous a été signalé par notre ami J. Guiffrey, soit dans de nombreux pastels, il a pris souvent plaisir à parsemer l'étendue des pelouses des taches amusantes des robes de chevaux et des casaques éclatantes des jockeys. En général, il traite le paysage assez sommairement et comme incidemment. Ici pourtant, peut-être parce que ce coin de Longchamp était encadré par un des jolis sites parisiens, il nous a rendu avec un art délicieux la silhouette du mont Valérien et tout le coteau de Boulogne; et la masse de verdure, le ciel nuageux et nacré sont un cadre charmant à cet éparpillement des chevaux attendant le départ.

Il existe dans la collection Durand-Ruel, nous n'osons pas dire une réplique de ce tableau datant des environs de 1878, puisque la disposition en est assez différente, mais une toile, un peu moins ancienne et plus largement traitée, où l'on retrouve à peu près textuellement tous ces cavaliers, celui de droite, celui du milieu et trois de ceux de gauche, chevaux et poses presque identiques, et qui dut évidemment être faite d'après les mêmes études. Le fond seul est très différent, moins poussé et moins lointain, mais les chevaux sont aussi heureusement dessinés. Ce sont bien ces purs-sangs aux jambes finement nerveuses, dont le meilleur exemple est peut-être l'exquise petite toile de la collection du peintre Lerolle, antérieure, il est vrai, de quelques années.



XXXI. — CHEVAUX DE COURSES
(MUSÉE DE BOSTON)

PHOT. M. DE B

XXXII. — AVANT LE DÉPART

Dans les tableaux nombreux que M. Degas a consacrés aux scènes du turf, le faire plus haché et plus brusque, uni aux mouvements anguleux des chevaux leur donne parfois un aspect un peu sec et un peu artificiel qui tient aussi beaucoup, sans doute, à ce que, dans ceux-ci le paysage et le ciel n'existent pour ainsi dire pas et se muent en un vague ton neutre sur lequel se détachent purs-sangs et jockeys et qui exprime du reste, fort heureusement, cette teinte grisâtre que produisent ces grandes étendues soudées pour ainsi dire au ciel et comme embuées par la grande lumière. M. Grappe, qui a parfaitement analysé ces études de chevaux, écrivait :

« D'innombrables mouvements ont été saisis dans leur instantanéité avant d'être fixés sur la toile. Le cheval qui caracole à la sortie du paddock, danse au galop d'essai, capricieux; qui vient s'aligner, malaisément cabré ou bondissant, près de ceux qui, patiemment, attendent leur départ; le geste du jockey, surpris par la vivacité de l'écart ou bien, ayant solidement en main sa bête, la ramassant d'un mouvement nerveux des cuisses ou la ressaisissant en plein désarroi; l'air las, le regard morne de l'être glabre, sur qui sont braqués des milliers de lorgnettes fiévreusement serrées, gris sous la casaque soyeuse, aux couleurs rayonnantes dans

la lumière, tout cela est noté avec une acuité de vision, une probité d'observation à peu près uniques. Le dessin de tous ces mouvements est d'une telle exactitude qu'il semble avoir été exécuté avec la rapidité du geste lui-même. »

Et, pourtant, chose étonnante pour un artiste aussi épris de mouvement, M. Degas a très rarement représenté, dans ses tableaux de courses, des chevaux en plein galop ou sautant des obstacles, sujets variés et qui auraient dû le tenter. Evidemment, l'artiste attiré par les mille côtés de la vie moderne, n'a pas pu approfondir ce sujet autant qu'il le comportait et ne l'a traité que de temps en temps, suivant sa fantaisie, gêné peut-être aussi par le plein air et le paysage qu'il n'a jamais appréciés. Il semble cependant qu'il faille faire exception pour un tableau de courses, actuellement dans la collection Vollard, postérieur d'une douzaine d'années, et où se remarque dans la prairie mouillée merveilleusement rendue, un sentiment assez rare chez lui, car le paysage ne l'intéresse généralement qu'en tant que fond et non en lui-même. Et M. Degas l'a pour ainsi dire prouvé, lorsqu'il exposa, en 1893, une vingtaine de ses paysages chez Durand-Ruel. Rien, en effet, de moins réaliste que ces paysages ; c'étaient, pour la plupart, de vagues paysages de rêve, très vaporeux, très irréels, d'un coloris assez sombre et terreux, très curieux de conception, comme certains paysages de Gustave Doré, mais certes bien loin du paysage impressionniste et même de celui de Corot.



XXXII. — AVANT LE DÉPART
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. DRUET

XXXIII. — DANSEUSES ROSES (1878)

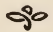
Nous avons vu que M. Degas avait adopté depuis quelques années une facture plus large, mais c'est surtout dans ses pastels qu'elle devient très différente, montrant des oppositions de couleurs plus hardies et plus heurtées, leur donnant un aspect plus granuleux.

M. Degas cherchait aussi, dès cette époque, à faire sur beaucoup de ses pastels différents essais de fixage qui furent plus ou moins heureux et qui, s'ils produisirent parfois d'excellents résultats, n'en eurent que trop souvent de désastreux, délayant le pastel, produisant des traînées et donnant à certains d'entre eux un aspect légèrement « dégouliné ».

Les danseuses que nous reproduisons ici, très belles de coloris et de facture, ont cependant subi quelques-uns de ces résultats douteux du fixateur qui leur donne un aspect bavoché et tacheté qui s'atténue heureusement lorsqu'on les regarde d'un peu loin, mais qui, au premier abord, pourrait les

faire croire postérieures de quelques années. Le dessin vigoureux comme de coutume en est curieux, mais son grand intérêt est dans le coloris, d'une harmonie étrange, mariant heureusement, sous la lumière blafarde qui éclabousse tout de son scintillement, les jupes verdâtres avec le ton chair des figures et des maillots, et surtout avec le roux ardent et profond des chevelures. Ce pastel fait partie, ainsi que beaucoup d'autres très belles œuvres de M. Degas, de la collection particulière de M. Durand-Ruel, ce modèle des marchands de tableaux au goût très sûr et très fin, qui fit toujours passer ses convictions et ses prédilections artistiques avant ses intérêts, et qui a aujourd'hui la grande joie de voir célèbres la plupart des artistes que son instinct avait devinés et auxquels il n'avait jamais refusé son appui.

C'est aussi à cette époque que M. Degas, reprenant des sujets qu'il avait déjà traités depuis plusieurs années, entre autres dans le fameux BALLET EN GRISAILLE, *de 1874, fit de nombreux pastels représentant des danseuses en groupe ou isolées, comme les très belles danseuses devant un portant de décors de M. Josse Bernheim par exemple, d'une si belle qualité ; danseuses aux mines parfois canailles, que font souvent ressortir le voisinage d'habits noirs, pris eux aussi sur le vif et guère flattés ; c'est dans ces pastels que nous devons chercher l'origine des scènes de coulisses qui devaient commencer la réputation de Forain.*





XXXIII. — DANSEUSES ROSES
(COLLECTION DURAND-RUEL) PHOT. DURAND-RUEL

XXXIV. — MISS LOLA

Miss Lola s'enlevant au plafond du cirque Fernando pendue par les dents à une corde, fournit en 1877 le sujet d'une toile exposée avenue de l'Opéra, à la 4e Exposition des Impressionnistes, en 1879; puis aux Grafton Galleries, à Londres, en 1905 (aujourd'hui collection Cawthra Mulock). L'artiste avait, dans cette œuvre, à affronter la grosse difficulté de situer le corps de la gymnaste dans l'espace d'une façon réelle et en même temps compréhensible ; aussi, avec une grande habileté, n'a-t-il pas hésité pour cela à lui donner comme fond la perspective de la voûte du cirque telle que l'apercevaient les spectateurs, et rendue avec un tel sens de la réalité qu'on ressent à voir cette femme s'élever dans le vide une véritable sensation de vertige.

Nous retrouvons dans cette toile, en un peu moins brutal, la nouvelle manière dont l'artiste s'était servi pour les FEMMES DEVANT UN CAFÉ, manière si neuve et qui s'adapte parfois si heureusement à l'étrangeté de certains de ses sujets. Huysmans, faisant un rapprochement entre l'exécution du peintre et l'exécution littéraire des frères Goncourt, en a très bien montré tout l'intérêt : « De même que pour rendre visible, presque palpable, l'extérieur de la bête humaine, dans le milieu où elle s'agite, pour démonter le mécanisme de ses passions,

expliquer les marches et les relais de ses pensées, l'aberration de ses dévouements, la naturelle éclosion de ses vices, pour exprimer la plus fugitive de ses sensations, Jules et Edmond de Goncourt ont dû forger un incisif et puissant outil, créer une palette neuve des tons, un vocabulaire original, une nouvelle langue ; de même, pour exprimer la vision des êtres et des choses dans l'atmosphère qui leur est propre, pour montrer les mouvements, les postures, les gestes, les jeux de la physionomie, les différents aspects des traits et des toilettes selon les affaiblissements ou les exaltations des lumières, pour traduire des effets incompris ou jugés impossibles à peindre jusqu'alors, M. Degas a dû se fabriquer un instrument tout à la fois ténu et large, flexible et ferme..... Lui aussi a dû emprunter à tous les vocabulaires de la peinture, combiner les divers éléments de l'essence et de l'huile, de l'aquarelle et du pastel, de la détrempe et de la gouache, forger des néologismes de couleurs, briser l'ordonnance acceptée des sujets.... Peinture audacieuse et singulière, s'attaquant à l'impondérable, au souffle qui soulève la gaze sur les maillots, au vent qui monte des entrechats et feuillette les tulles superposés des jupes, peinture savante et simple pourtant, s'attachant aux poses les plus compliquées et les plus hardies du corps, aux travaux et aux détentes des muscles, aux effets les plus imprévus de la perspective, osant, pour donner l'exacte sensation de l'œil qui suit Miss Lola, grimpant à la force des dents jusqu'aux combles de la salle Fernando, faire pencher tout d'un côté le plafond du cirque ! »



XXXIV. — MISS LOLA
(COLLECTION CAWTHRA MULOCK)

PHOT. DURAND-RUEL

XXXV. — BLANCHISSEUSES PORTANT DU LINGE (1879)

Parmi les œuvres que M. Degas exposa en 1879 aux Impressionnistes en même temps que Miss Lola, figurait cette toile qui contribua à soulever l'indignation de Wolff, lequel, dans le Figaro, s'écriait : « Si l'ingratitude est l'indépendance du cœur, l'ignorance est l'indépendance du peintre !... J'en prends un : M. Degas ; celui-là aussi avait du talent ; ses esquisses ne sont pas du premier venu, c'est certain. Un jeune homme de vingt ans les signerait qu'on pourrait lui prédire un avenir certain. Mais le voici au déclin de sa carrière, sans avoir fait un pas en avant, donnant toujours des promesses et rien que cela... » Nous pouvons difficilement aujourd'hui comprendre cet état d'esprit, car cette fort belle étude de M. Degas nous paraît en somme très classique de dessin et de facture ; son faire plus large et son coloris un peu heurté lui furent reprochés comme étant trop « pochade », mais elle n'a aucune prétention au « tableau ». Elle fut seulement dans la pensée de l'artiste l'étude d'un mouvement analysé et synthétisé avec une conscience et une maîtrise admirables. Quelle précision dans le dessin, comme on entend l'osier crier tandis que l'anse plie sous le poids du panier, et comme le mouvement de la femme, le déhanchement et la cambrure du dos est justement exprimée et avec une simplicité qui ajoute encore à l'impression de force.

Puis quelle science dans le rendu de la tête, aux traits fins, aux beaux yeux profondément enchâssés, où la fatigue creuse à peine une ride près du nez, et quelle intelligente simplification des lignes, supprimant les détails inutiles pour ne garder que ce qui fait image et vie.

Cette œuvre appartint tout d'abord à M. Durand-Ruel, puis à Coquelin Cadet, et fait actuellement partie de la collection de Sir William Eden.

A cette exposition de 1879, outre Miss Lola et ces blanchisseuses, M. Degas avait encore, parmi de nombreux envois, le portrait de Diégo Martelli et, surtout, celui de son ami Duranty, qui est encore dans l'atelier de l'artiste, et dont Huysmans qui le vit aux Impressionnistes de 1880 où il fut de nouveau exposé, parle ainsi : « Il va sans dire que M. Degas a évité les fonds imbéciles chers aux peintres, les rideaux écarlates, vert olive, bleu aimable, ou les taches lie de vin, vert brun et gris de cendre, qui sont de monstrueux accrocs à la vérité, car enfin il faudrait pourtant peindre la personne qu'on portraiture chez elle, dans la rue, dans un cadre réel, partout excepté au milieu d'une couche polie de couleurs vides. M. Duranty est là, au milieu de ses estampes et de ses livres, assis devant sa table et ses doigts effilés et nerveux, son œil acéré et railleur, sa mine fouilleuse et aiguë, son pincé de comique anglais, son petit rire sec dans le tuyau de sa pipe repassent devant moi à la vue de cette toile où le caractère de ce curieux analyste est si bien rendu ». Un pastel, première idée de ce portrait, exposé actuellement rue de la Ville-l'Evêque, est daté du 25 mars 1879.

XXXV. — BLANCHISSEUSES
(COLLECTION DE SIR WILLIAM EDEN)

PHOT DURAND-RUEL

XXXVI. — ETUDE DE DANSEUSES (1879)

De cette même année 1879, M. Rosenberg possède un amusant pastel où les jambes des danseuses jouent évidemment et comme de droit, le premier rôle ; elles composent même, par un caprice de l'artiste, le tableau presque à elles seules, et rien n'est étrange, au premier abord, comme tous ces mollets dont les corps n'existent pas et qui, de loin, ont un vague air de rébus. Mais à l'examen on est, comme devant toute œuvre de M. Degas, saisi par l'expression intense de vie qui se dégage de ces deux danseuses assises sur une banquette, l'une remontant son maillot, l'autre, dans un geste souvent répété par l'artiste, arrangeant son cothurne. D'un beau coloris, car M. Degas, même dans ses pastels, a toujours su éviter le défaut de beaucoup des modernes de faire pâle sous prétexte de faire clair, cette œuvre est encore un excellent exemple des pastels un peu plus heurtés de facture, mais d'un dessin admirable, que prodigue M. Degas vers 1880. Il n'a contre lui que sa mise en cadre, un peu trop voulue, même pour une étude et qui, surtout, donne, on ne sait trop pourquoi, dans cette accumulation de douze danseuses dont une seule entière, une sensation d'étriquement ou d'un artiste à court de papier. A moins cependant que M. Degas, assez « pince sans rire » de nature, n'ait vu dans cette réunion de mollets une allégorie.

Cette œuvre fit autrefois partie de la collection de M. de Saint-Albin et de celle du prince de Wagram. « Dans les danseuses — écrivait, en 1880, Ephrussi dans la Gazette des Beaux-Arts — (car M. Degas a une prédilection connue pour les dessins chorégraphiques), quelles attitudes disgracieuses, quels membres anguleux et disloqués se déhanchant avec des mouvements de clown qui n'a jamais songé que Terpsichore est une Muse! Une danseuse, surtout, se frotte les jambes comme ferait un masseur de quelque hammam. En dépit de ces vulgarités voulues, il faut bien louer une hardiesse de raccourcis, une force étonnante de dessin dans ces bras tendus et dans ces mains même si peu indiquées ; une observation spirituelle, dirigée uniformément sur les misères intimes des prêtresses de l'art harmonieux de la danse. »

Mais cette verve paradoxale de l'artiste nous apparaît mieux encore dans un très intéressant pastel, postérieur de deux ou trois ans, appartenant à M. Viau et que, faute de place, il nous a été impossible de reproduire. M. Degas s'y est plu à rechercher l'étrangeté, sans doute comme une sorte de délassement pour son esprit, et il nous montre, en un amusant fouillis de bras et de jambes, une partie du corps de ballet, en scène, vu en enfilade, comme d'une avant-scène. Mais la bizarrerie de la composition est, là aussi, amplement rachetée par le dessin souple et expressif, par cette jolie main du premier plan, si vivante dans la lumière qui en marque les contours et enfin par les beaux jaunes orangés du coloris, pailleté et lumineux à souhait.



XXXVI. — ÉTUDE DE DANSEUSES
(COLLECTION ROSENBERG)

PHOT. GOSSIN

XXXVII. — LA FAMILLE MANTE

Ce pastel représente la famille Mante, c'est-à-dire deux des « petites Mante », lors de leur entrée à la petite classe de danse qui devait les former et en faire les étoiles que nous avons tous applaudies à l'Opéra. L'aînée est debout en costume de travail, jupe de tulle blanc à corsage décolleté dont les épaulettes s'ornent d'un nœud rouge ainsi que les cheveux. Sa mère est debout derrière elle en manteau et chapeau noirs, la tête baissée, les traits fins sous ses bandeaux, tandis que la cadette est debout à côté d'elle, en robe marron, une main dans son manchon retenu par un ruban passé autour du cou, l'autre tenant un petit paquet. Les physionomies très expressives et très vraies sont de superbes portraits. Quant au pastel, il est plutôt plus serré de facture et le coloris en est admirable ; cette œuvre fit longtemps partie de la collection Viau, puis fut acquise par Mme Montgomery-Sears en 1907. Elle avait été exposée à la Centennale, en 1900 et à la Sécecion, à Vienne, en 1903.

Il en existe une réplique, très curieuse elle aussi, mais d'un faire moins précis, sentant un peu la redite, et qui la ferait supposer postérieure de plusieurs années ; il y a de légères différences dans les figures, dans celle de la mère notamment, dont les traits sont comme épaissis, et dans la

fillette de gauche qui tient un sac à la main au lieu du petit paquet.

En 1880, M. Degas fit plusieurs eaux-fortes pour le *Jour et la Nuit*, publication artistique qu'il avait organisée avec quelques camarades et qui n'eut d'ailleurs qu'une éphémère durée. C'est là que parut, entre autres, celle très connue, et dont il existe plusieurs variantes, qui représente, debout, de dos, appuyée sur son parapluie, Miss Cassatt, son élève, regardant des tableaux au Louvre. (Une petite toile, traitant le même sujet, se trouve dans la collection Durand-Ruel). Cette eau-forte fut exposée aux Impressionnistes de 1880, en même temps que plusieurs œuvres plus anciennes (dont les JEUNES FILLES SPARTIATES de 1860) et diverses scènes de danseuses, des dessins et quatre portraits.

Lorsqu'on consulte le livret de cette cinquième exposition, on est frappé par les changements survenus dans la liste des exposants. Parmi les artistes de la première heure, trois des plus importants : Renoir, Sisley et Monet ont, en effet, disparu, pour exposer de nouveau au Salon officiel. En revanche, deux noms sont à remarquer, qui y figurent depuis un an déjà, ceux de Mary Cassatt et de Forain, qui devaient subir grandement l'influence de M. Degas. Ainsi les circonstances voulaient que le plus ancien artiste du groupe, celui qui devenait, malgré lui et par la force des choses, leur chef, fut en somme le plus classique d'entre eux et celui dont l'art dérivait peut-être le moins des doctrines qui avaient prévalu à la fondation du groupe de 1874.



XXXVII. — LA FAMILLE MANTE
(COLL. DE MADAME MONTGOMERY-SEARS) PHOT. DRUET

XXXVIII. — DANSEUSE DANS SA LOGE

Un des très beaux pastels de la collection Viau, la Danseuse dans sa Loge, *date de cette même époque et appartint autrefois au peintre Clermont. Montrant déjà ces oppositions entre le faire fondu et assez précis du personnage et les fonds ou les accessoires traités à grands coups de crayon, il représente la danseuse debout devant sa toilette, tandis qu'une habilleuse, à genoux derrière elle, lui attache son corsage, et que dans l'ombre, à gauche, se devine le profil d'un homme à barbe noire. La vérité de cette petite scène, l'exactitude de l'effet de lumière frisant la figure et les épaules pour laisser tout un côté dans la pénombre, sont d'une exécution remarquable.*



A la sixième exposition des Impressionnistes, en 1881, M. Degas exposa, outre quelques portraits, une blanchisseuse et deux études de têtes de criminels, une statuette en cire, représentant une petite danseuse de 14 ans, une de ses plus anciennes tentatives sculpturales. « Le morceau est achevé — écrivait à ce propos Paul Mantz, dans le Temps *— et avouons-le tout de suite, le résultat est presque effrayant... ; on dira sans doute beaucoup de bien et beaucoup de mal de cette statuette qui avait été annoncée, mais qui reste imprévue dans son réalisme à outrance...*

La malheureuse enfant est debout, vêtue d'une robe de gaze à bon marché, un ruban bleu à la ceinture, les pieds chaussés de ces souliers souples qui rendent plus faciles les premiers exercices de la chorégraphie élémentaire. Elle travaille, cambrée et déjà un peu lasse, elle étire ses bras ramenés sur le dos. Redoutable, parce qu'elle est sans pensée, elle avance, avec une bestiale effronterie, son visage ou plutôt son petit museau, et le mot ici est tout à fait à sa place, car cette pauvre fillette est un rat commencé. Dans cette désagréable figurine, il y a cependant, avec une intention dictée par l'esprit d'un philosophe à la Baudelaire, quelque chose qui vient d'un artiste observateur et loyal. C'est la parfaite vérité de la pantomime, la justesse du mouvement presque mécanique, la grâce artificielle de l'attitude, la sauvage inélégance de l'écolière... Quant à l'expression du visage, elle est visiblement cherchée. M. Degas a rêvé un idéal de laideur. Homme heureux ! il l'a réalisé... Que reste-t-il donc à la petite danseuse de quatorze ans ? La vérité singulière du mouvement général, l'instructive laideur d'un visage où tous les vices impriment leurs détestables promesses. Le spectacle n'est pas sans éloquence, mais il est troublant... M. Degas est un implacable. S'il continue à faire de la sculpture et s'il conserve son style, il aura une petite place dans l'histoire des arts cruels. »



XXXVIII. — DANSEUSE DANS SA LOGE
(COLLECTION G. VIAU)

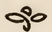
PHOT. DELÉTANG.

XXXIX. — DEUX REPASSEUSES (1882)

La reproduction, même aussi parfaite que le permettent les moyens modernes, est souvent peu fidèle vis-à-vis certaines œuvres de M. Degas. C'est ainsi qu'à voir ces deux repasseuses de la collection Durand-Ruel on s'imaginerait une étude bâclée comme au hasard, un fond couvert de larges touches rageuses, un éclairage brutal ; tandis qu'on se trouve, en réalité, en présence d'une de ses toiles les plus finies et les mieux composées, à l'atmosphère dorée et tamisée, d'un faire très précis encore, où la facture arrondit souplement les chairs, note les détails curieux, comme le blanc glacé des plastrons de chemise, sans que cette précision nuise en rien au caractère de l'ensemble et à la vigueur du dessin. De ces deux repasseuses, l'une, la tête baissée, les épaules remontées, pèse lourdement des deux mains sur le fer dont elle écrase une chemise ; l'autre tient

dans sa main, en un geste d'étirement, sa figure que désarticule un baillement prolongé et énergique ; tandis que devant elles, sur la nappe blanche, s'alignent des chemises déjà repassées et l'écuelle de terre vernissée.

Il existe, comme pour bien montrer ces changements de manière de l'artiste, une réplique de cette œuvre, postérieure de quelques années, au Louvre, dans la collection Camondo. C'est le même sujet et à peu près les mêmes poses. Mais alors quelle différence dans l'exécution de cette réplique, largement brossée d'une pâte mince, à touches comme violemment posées, et surtout quel autre coloris ! Au lieu de tons dorés et enveloppés, ce sont des roses et des verts « aigres », des oppositions presque tapageuses, l'addition de cet incompréhensible et inutile poêle noir en arrière; la repasseuse de droite, au lieu de nous montrer une gamine en chemise et en jupon d'indienne, à la tête nerveusement dessinée, est maintenant une grosse « dondon »; la table n'est plus couverte par le linge blanc et les plastrons ; la chemise enfin, que repasse l'une d'elle, est dessinée de ces larges hachures qu'il affectionne déjà. Il existe dans la collection de Mme Chausson un très beau pastel, assez sommairement indiqué comme couleur, mais d'un dessin très poussé et vigoureux, représentant la même scène. D'après la disposition identique des gestes et des accessoires, c'est évidemment une étude faite en vue de la toile du Louvre.





XXXIX. — DEUX REPASSEUSES
(COLLECTION DURAND-RUEL)

PH. DURAND-RUEL

XL. — REPASSEUSE A CONTRE-JOUR (1882)

Voici encore une des très belles œuvres de M. Degas dans la série qu'il a consacrée aux blanchisseuses, série qui, malgré l'apparente monotonie du sujet, est extrêmement variée, d'abord par les différentes manières dont l'artiste les a traitées, puis par les jeux de lumière et d'éclairage si divers, et par les mouvements curieux et si multiples qui semblent l'avoir passionné.

Nous ne sommes plus là en présence de femmes éclairées par un jour brutal, mais dans le contre-jour de la boutique, où la lumière se tamisant déjà dans les rideaux de mousseline qui garnissent les fenêtres, vient frapper sur la chemise que la repasseuse écrase sous le fer, l'épaule droite saillant sous l'effort, la camisole collant aux épaules et bouffant à la taille. La figure se détache en plein contre-jour, illuminée cependant un peu, par en bas, par le reflet de la nappe et de la

chemise blanches fortement éclairées. Et rien n'est plus curieux que cette tonalité bleutée que produit le jour passant à travers le linge suspendu au plafond, qui estompe et adoucit l'atmosphère et fait délicieusement valoir les blancs de la table.

On sait qu'il y avait déjà longtemps que l'artiste avait étudié en de nombreuses œuvres ce sujet qui l'intéressait particulièrement ; une de ses premières blanchisseuses, une femme repassant, très beau dessin qui appartient à M. Personnaz, a été reproduit dans l'album publié par M. Manzi ; il est daté de 1869. Et Goncourt, en 1874, pouvait écrire, dans le passage de son journal que nous avons cité à propos de la classe de danse « ...il s'est énamouré du moderne et, dans le moderne, il a jeté son dévolu sur les blanchisseuses et les danseuses. Je ne puis trouver son choix mauvais, moi qui, dans Manette Salomon, ai chanté ces deux professions comme fournissant les plus picturaux modèles de femmes de ce temps, pour un artiste moderne. En effet, c'est le rose de la chair, dans le blanc du linge, dans le brouillard laiteux de la gaze : le plus charmant prétexte aux colorations blondes et tendres. Et Degas nous met sous les yeux des blanchisseuses, des blanchisseuses, tout en parlant leur langue, et nous expliquant techniquement le coup de fer « appuyé », le coup de fer « circulaire », etc., etc. ».



XL. — REPASSEUSE A CONTRE-JOUR
(COLLECTION DURAND-RUEL)

PHOT. DURAND-RUEL

XLI. — LES MODISTES (1882)

M. Degas, nous l'avons vu, a toujours affectionné un certain nombre de sujets choisis qu'il s'est plu a fouiller et à étudier tout particulièrement : jockeys, danseuses, blanchisseuses, chanteuses de café-concert, par exemple. On ne saurait limiter la période de l'exécution de ces séries, tout au plus peut-on constater la date de l'apparition de ces sujets dans l'œuvre de l'artiste, M. Degas ayant en général continué à les traiter simultanément. Des jockeys apparaissent dès 1866, et d'autres portent la date de 1883, il en fit même plus tard. Ses premières danseuses semblent dater de 1872 environ, le portrait de Mlle Fiocre étant à part, mais il ne délaissa jamais ce sujet qui lui plut particulièrement. Un dessin représentant une repasseuse porte la date de 1869 ; mais il fait encore des blanchisseuses après 1882, et il en est de même pour les chanteuses de café-concert, dont les premières paraissent être de 1877 et se continuèrent pendant toute sa carrière.

Parmi ces séries, celle des modistes semble être une des dernières, car nous n'en voyons apparaître, en effet, que vers 1876. Elle est cependant

très originale et des plus séduisantes dans son œuvre. De même que dans les repasseuses il avait été attiré par l'effort du bras pesant sur le fer, de même que dans ses danseuses il avait été pris par l'amusant des pointes et des jetés battus, ou encore par les gestes de bras et les grimaces canailles des chanteuses de café-concert, de même ici l'artiste est, on le sent, fasciné par le geste qui l'intéresse, par les mains délicates caressant les plumes ou chiffonnant les étoffes soyeuses qui composent cette œuvre d'art qu'est un chapeau parisien. Et ces gestes des doigts blancs et fins, si habiles et si prompts en même temps, il les a rendus avec une maîtrise incomparable, maîtrise si grande que l'on oublie vite les figures quelconques et plutôt vilaines, pour ne suivre des yeux que ces mains agiles aux gestes vifs et adroits.

Ce pastel des modistes exécuté en 1882, figura à la huitième exposition des Impressionnistes, rue Laffitte, en 1886, en même temps que la série de nus dont nous aurons à parler tout à l'heure ; il faisait partie de la collection Alexis Rouart. Nous pouvons en rapprocher deux autres œuvres : l'une, un très beau pastel, représente une femme, debout devant une psyché, essayant un chapeau ; l'autre pastel un peu antérieur, — de la collection Durand-Ruel —, deux femmes assises, de dos, en un amusant effet de raccourci, sur un canapé, l'une d'elles essayant un chapeau à l'autre.





XLI. — LES MODISTES
(ANCIENNE COLLECTION A. ROUART)

PHOT. DURAND-RUEL

XLII. — APRES LE TUB (1883)

Vers cette époque, M. Degas s'intéresse particulièrement aux études de nus, dont il exposera en 1886 une étonnante série ; celui-ci, sans doute parce que l'on n'y trouve pas encore de difformité ou de pose recherchée pour son étrangeté, est peut-être un des plus beaux de cette série. Mais, malgré les belles formes et le geste souple et élégant, nous y remarquons, comme dans presque tous les pastels de cette époque, la différence étonnante de facture entre le nu lui-même et son entourage. Autant le nu est amoureusement fait, et comme caressé par la lumière, autant les accessoires, le rideau du fond, le linge, le fauteuil sont sabrés, les plis brutalement marqués comme d'un écrasement rageur ou dédaigneux du crayon ; facture parfois un peu désagréable à l'œil, mais qui n'en fait peut-être que mieux valoir le faire velouté et souple du nu. « Ce n'est plus — dit avec juste raison Huysmans —

la chair plane et glissante toujours nue des déesses, cette chair dont la plus inexorable formule figure dans un tableau de Regnault au Musée Lacaze, un tableau où l'une des trois grâces arbore un fessier de percale rose et huilé, éclairé au dedans par une veilleuse, mais c'est de la chair deshabillée, réelle, vive, de la chair saisie par les ablutions et dont la froide grenaille va s'amortir. » Ce fort beau pastel de la collection Aubry est maintenant passé dans celle de M. Durand-Ruel, mais l'artiste en a assez souvent repris le sujet ; c'est ainsi qu'il existe un autre curieux pastel, un peu postérieur, dans la collection de Mme Chausson, qui représente, coupée à mi-jambes, une femme de dos, la jambe repliée, sortant d'une baignoire.

Nous rapprocherons aussi de ces très belles œuvres deux études de nus du même genre, l'une dans la collection Chausson, d'un dessin souple et gras, merveilleux, représentant une femme assise à la turque, de dos, en train de peigner ses cheveux qu'elle ramène en avant, dans un geste du bras replié qui fait saillir l'omoplate et creuse les reins ; l'autre, de la collection Lerolle, d'un dessin magnifique dans les lignes admirables du nu, nous montre une femme étendue sur un peignoir de bain.



XLII. — APRÈS LE TUB
(COLLECTION DURAND-RUEL)

PHOT. BULLOZ

XLIII. — CHANTEUSE VERTE (1884)

Il est aussi un sujet d'étude qu'a affectionné M. Degas, ce sont les chanteuses et parfois le public des cafés-concerts, qui semblent l'avoir tenté, comme les danseuses, par l'intérêt des jeux de lumière auquel s'ajoute ici l'amusante canaillerie des figures et des gestes de chanteuses débitant un couplet grivois. Et l'on ne peut mieux donner comme exemple du genre que cette CHANTEUSE VERTE. *La pose pleine de naturel, les épaules osseuses sortant du mince corsage de tulle, la figure de fille, jolie, mais faubourienne, le teint mat, les yeux cernés d'ombre, les cheveux s'ornant d'accroche-cœurs et noués sur la nuque, tout est d'une vérité bien curieuse et admirablement prise sur le vif.*

C'est en 1877, à la troisième exposition des Impressionnistes, dont nous avons parlé plus haut, que le public avait pu voir pour la première fois de ces scènes de cafés-concerts de M. Degas, et G. Rivière en a fort bien saisi tout l'intérêt au point de vue mœurs :

« Les études sur les cafés-concerts vous font bien plus d'effet que l'endroit lui-même parce que l'artiste a une science et un art que vous ne possédez pas. Il y a un de ces cafés-concerts avec une femme en robe rouge qui est vraiment merveilleux. Quel art dans les femmes du fond, en robe de mousseline, derrière leurs éventails, et dans les specta-

teurs attentifs, au premier plan, tous la tête levée, le cou tendu, jouissant d'une chanson grossière accompagnée de gestes canailles ! Cette femme, n'est-ce pas, vous le devinez, est un contralto trempé dans le rogomme. L'idéal du public ! Comme ce geste et cette voix doivent être soigneusement étudiés dans le silence du boudoir par une jolie marquise qui briguera les bravos de ses amies lorsqu'elle chantera : « Suis-je une femme de carton ? » Le geste de cette chanteuse qui se penche vers le public est extraordinaire, il est nécessairement le résultat d'un succès. Cette femme n'a pas ce que les acteurs appellent le trac : non, elle interpelle le public, elle l'interroge, sachant qu'il répondra selon ses désirs, à elle, maîtresse du despote dont elle flatte les vices. »

Ce passage, suggéré au critique par le très beau pastel qui fit longtemps partie de la collection Durand-Ruel, pourrait aussi s'appliquer à celui de la collection Henri Rouart. Dans ce dernier, la chanteuse est de profil à gauche, la tête levée, la bouche ouverte, les deux mains gantées pliées devant en un geste canaille accompagnant sa chanson ; elle se détache sur un fond de colonnes, de globes, de becs de gaz, tandis qu'à gauche, on aperçoit un peu du public. Ces deux derniers pastels sont plus importants peut-être que la CHANTEUSE VERTE datée de 1884, par la multiplicité des effets, mais rien n'égale peut-être la façon fouillée dont est rendue cette figure ainsi que la lumière verdâtre qui l'éclaire.



XLIII. — CHANTEUSE VERTE
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT DURAND-RUEL

XLIV. — DANSEUSES SE BAISSANT

Évidemment le plaisir est encore plus grand lorsque, au lieu de physionomies laides, nous nous trouvons comme dans ce pastel, datant de 1885 environ, devant deux danseuses aux traits fins et jolis, aux épaules rondes, saisies dans un geste charmant de grâce et de souplesse, le buste de chacune d'elles encadré dans l'envolement vaporeux de la jupe, dans la lumière adoucie et comme opalisée qui tombe de la herse et atténue presque l'éclairage de la rampe, estompant les contours et les traits.

Là comme dans toutes ses œuvres, et surtout dans celles que M. Degas a consacrées aux danseuses, rien de convenu ou de cherché. Comme a écrit M. Max Liebermann, « ses tableaux ne paraissent pas être faits, mais semblent se former tout-à-fait par hasard... aucun n'est peint d'après des procédés ou un chic quelconque, c'est simplement et inflexiblement la nature comme lui — Degas — la voit... Il compose non seulement dans

l'espace mais avec l'espace. La distance entre un sujet et un autre fait souvent la composition. Ses tableaux font d'abord l'impression d'un moment saisi au vol. Il sait si bien composer que ça n'a plus l'air composé. Il semble qu'il a vu tout son tableau dans la nature même et qu'il y a saisi directement la scène qu'il reproduit ». Oui, mais il fallait pour que ces audacieux raccourcis, le rendu de ces mouvements parfois difficiles à expliquer lorsqu'on les voit immobilisés par le crayon, paraissent vivants et harmonieux, toute la science de dessin acquise à M. Degas par son éducation classique, par la continuité de ses études et par le travail consciencieux et jamais satisfait de cet artiste convaincu. M. Degas est, du reste, passionné du mouvement, et ce qui l'a toujours attiré, c'est l'intérêt d'étudier, puis de rendre, les gestes souples ou brusques, qui ne durent qu'un instant et dont son œil semble se faire un jeu de saisir la fugitivité pour la fixer sur son papier.

Et ce geste de la danseuse se baissant, le bras tendu, dans l'envolement de sa jupe, dut souvent le tenter, car, outre de nombreux croquis, nous connaissons deux autres pastels l'interprétant de façon peu différente, l'un où la danseuse est presque de face, est au Louvre, dans la collection Camondo; l'autre, de face aussi, tient un bouquet dans la main et fait partie de la collection Lerolle.



XLIV. — DANSEUSES SE BAISSANT
(COLLECTION PARTICULIÈRE)

PHOT. DRUET

XLV. — FEMME S'ESSUYANT (1886)

En 1886, à la huitième exposition des Impressionnistes, qui devait être la dernière, M. Degas, qui n'avait pas abandonné le groupe comme l'avaient fait plusieurs de ses camarades de la première heure, est encore sur la brèche. Son exposition était importante et comprenait, en plus des petites modistes déjà citées, plusieurs portraits, et surtout une très curieuse suite de nus à laquelle appartient la femme s'essuyant les pieds, reproduite ici. Le pastel en est, comme presque toujours à cette époque, très sabré, à larges coups de crayon qui, malgré l'apparente brutalité du faire, rendent si souplement la chair ; quant au dessin, s'il est déjà assez sommairement résumé, il n'en est pas moins précis, ne disant que ce qu'il veut dire, mais le disant clairement, et recherchant de plus en plus les effets curieux, comme ici cette colonne vertébrale pliée en arc de cercle, les omoplates saillant

et l'épaule pointue de cette femme mince et grêle comme une fillette.

C'est dans cette même série de nus que M. Degas avait aussi envoyé la grosse femme debout, de dos, les mains ramenées sur les hanches, la tête levée dans un geste d'étirement, déformée par la graisse, du réalisme le plus navrant, mais aussi d'un intérêt puissant à force de vérité et de sincérité, qui se trouve dans la collection de M. J. Bernheim. C'est devant ce nu et ceux qui l'entouraient qu'Huysmans a pu écrire : « Il semblait qu'excédé par la bassesse de ses voisinages il eut voulu user de représailles et jeter à la face de son siècle le plus excessif outrage, en culbutant l'idole constamment ménagée, la femme qu'il avilit lorsqu'il la représente en plein tub, dans les humiliantes poses des soins intimes. Et afin de mieux récapituler ses rebuts, il la choisit grasse, bedonnante et courte, c'est-à-dire noyant la grâce des contours sous le roulis tubuleux des peaux, perdant au point de vue plastique toute tenue, toute ligne, devenant dans la vie, à quelque classe de la société qu'elle appartienne, une charcutière, une bouchère, une créature, en un mot, dont la vulgarité de la taille et l'épaisseur des traits suggèrent la continence et décident l'horreur... Là c'est une blonde ramassée, trapue et debout, nous tournant également le dos ; celle-là a terminé ses travaux d'entretien et, s'appuyant les mains sur la croupe elle s'étire dans un mouvement plutôt masculin d'homme qui se chauffe devant une cheminée en relevant les pans de sa jaquette. »



XLV. — FEMME BAISSÉE S'ESSUYANT
(LOUVRE. — COLLECTION DE CAMONDO)

PHOT. BRAUN

XLVI. — FEMME ACCROUPIE DANS SON TUB (1886)

« Ici — écrivait Huysmans, décrivant en 1889, cette série de magnifiques études de nu qui avait été exposée de nouveau — c'est une rousse boulotte et farcie, courbant l'échine, faisant poindre l'os du sacrum sur les rondeurs tendues des fesses ; elle se rompt à vouloir ramener le bras derrière l'épaule afin de presser l'éponge qui dégouline..... Il y a dans ces pastels, du moignon d'estropié, de la gorge de sabouleuse, du dandillement de cul-de-jatte, toute une série d'attitudes inhérentes à la femme même jeune et jolie, adorable couchée ou debout, grenouillarde et simiesque, alors qu'elle doit, comme celle-ci, se baisser, afin de masquer ses déchets par des pansages. Mais en sus de cet accent particulier de mépris et de haine, ce qu'il faut voir, dans ces œuvres, c'est l'inoubliable véracité de ces types enlevés avec un dessin ample et foncier, avec une fougue lucide et maîtrisée, ainsi qu'avec une

fièvre froide ; ce qu'il faut voir, c'est la couleur ardente et sourde, le ton mystérieux et opulent de ces scènes ; c'est la suprême beauté des chairs bleuies ou rosées par l'eau, éclairées par des fenêtres closes, vêtues de mousselines, dans des chambres sombres, où apparaissent en un jour voilé de cour, des murs tapissés de cretonnes de Jouy, des lavabos et des cuvettes, des flacons et des peignes, des brosses à couvertes de buis, des bouillottes de cuivre rose !..... Artiste puissant et isolé, sans précédents avérés, sans lignée qui vaille, M. Degas suscite encore dans chacun de ses tableaux, la sensation de l'étrange exact, de l'invu, si juste qu'on se surprend d'être étonné, qu'on s'en veut presque ; son œuvre appartient au réalisme, tel que ne pouvait le comprendre la brute que fut Courbet, mais tel que le conçurent certains des primitifs, c'est-à-dire à un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours. »

Cette série de nus fut exposée aux Impressionnistes de 1886, l'avant-dernière exposition où figurera l'artiste. M. Degas, en effet, se retira presque complètement de la vie publique, en tant qu'artiste, n'exposant encore qu'une seule fois, en 1893, chez Durand-Ruel, sa suite de paysages dont nous parlions tout à l'heure, et se contentera dès lors de travailler pour lui seul, consentant à regret à se séparer de ses œuvres et même à les montrer.

XLVI. — Femme accroupie dans son Tub

(Louvre. — Collection de Camondo)

Phot. Braun

XLVII. — DANSEUSES SUR UNE BANQUETTE (1891)

Nous ne pourrions donner un meilleur exemple de la plus récente manière de M. Degas que ce pastel de la collection Viau, qui date de 1891. Il réunit bien les qualités de toujours, la maîtrise acquise par l'artiste, mais aussi le faire heurté, et les exagérations qu'il accentua comme à dessein avec les années. La composition, les attitudes peu gracieuses des danseuses au repos n'auraient pas grand intérêt si M. Degas n'avait répandu sur cette scène très quelconque la féerie de la lumière, d'une intensité et d'un effet curieux, qui se joue dans les tulles avec une sûreté et une vérité extraordinaires. Ce pastel avait été offert, au moment où il venait d'être terminé, par M. Degas, à la vente faite en faveur de la veuve de son camarade le peintre John Lewis Brown, en 1891. Il en existe un assez semblable chez M. Vollard, représentant aussi quatre danseuses, dans la même attitude. M. Degas, on le voit, reste donc fidèle dans son âge mûr, aux sujets qu'il préférait de longtemps, à l'étude des danseuses : « La femme — écrivait un peu auparavant J. Claretie — deux fois femme dans le déshabillé léger de la danseuse, et dans cette grâce de puberté qui est le côté capiteux du foyer de la danse méritait d'avoir un peintre spécial, épris de la gaze blanche de ses jupes, de la soie de ses maillots, de la note rose de ses souliers de

satin aux semelles poudreuses. Il est un artiste d'un talent fort rare, dont l'œil très fin a fixé sur la toile ou traduit par le pastel ou l'aquarelle, et même sculpté au besoin les bizarreries séduisantes d'un tel milieu. C'est M. Degas, qui traite le morceau en maître et connaît à fond et par le menu comment se noue un ruban sur une jupe de danseuse, le pli que fait le maillot sur le cou-de-pied, la tension que donne à la soie l'attache de la cheville... »

C'est aussi vers cette époque que commence dans l'œuvre de M. Degas une nouvelle série de pastels consacrés à des danseuses, eux-aussi, mais où l'artiste résume de plus en plus les mouvements et les gestes qui l'intéressent, les cherchant même de préférence difficiles à rendre. Tout dans cette série est subordonné aux attitudes. Les figures étant à peine indiquées et le dessin très simplifié. La facture en est de plus en plus sabrée et traitée à coups de crayon appuyés et verticaux d'une curieuse méthode ; le coloris en est aussi assez différent, souvent plus violent et de couleurs plus dures ; on remarque dans cette série quelques très beaux jaunes-orangés et une science toujours plus grande de la lumière. Il est à noter également qu'un grand nombre d'entre eux sont de dimensions beaucoup plus grandes que les précédents.

Et M. Degas est non seulement fidèle à ses études de danseuses, mais aussi aux nus vigoureux qu'il avait adoptés depuis quelques années, qu'il simplifie toujours de plus en plus, et dont la reproduction suivante est bien l'exemple.



XLVII. — DANSEUSES SUR UNE BANQUETTE
(COLLECTION G. VIAU)

PHOT. DURAND-RUEL

XLVIII. — FEMME SORTANT DU BAIN

L'exposition de quelques paysages chez Durand-Ruel, en 1893, fut pour ainsi dire le dernier contact que l'artiste eut avec le public, en en exceptant toutefois la Centennale de 1900 qui réunit des œuvres de différentes époques de la carrière de M. Degas. Quelques portraits de la même période, d'un faire magistral, tel le magnifique portrait d'Henri Rouart, daté de 1895, et qu'on a pu voir récemment exposé chez Durand-Ruel au milieu d'un choix de fines et délicates œuvres d'Henri Rouart, nous montrent toute la science du dessinateur venant alors se résumer, ainsi que dans ses études de nu, en quelques traits d'une justesse et d'une puissance étonnantes.

Il semblait que l'art de M. Degas était parvenu à sa dernière expression, et cependant il devait aller plus loin encore et, malgré l'affaiblissement de sa vue et la gêne qui en résulte, atteindre à une puissance de synthèse encore plus grande. Nous en avons un exemple dans le très intéressant dessin appartenant à M. Lucien Henraux, exécuté vers 1896-1900, où l'artiste a su résumer en quelques traits frappants de justesse cette femme sortant du bain, tandis que la bonne lui tend son peignoir.

Evidemment la couleur, en tant qu'oppositions d'ombres et de lumières, si remarquable autrefois dans ses dessins, n'existe pour ainsi dire plus ici, sous les traits épais du crayon et les hachures très noires, mais cependant quelle puissance de réalité, quel caractère dans cette petite scène ; nous ne pouvions donner un meilleur exemple de la dernière manière de l'artiste.

C'est en quelque sorte l'aboutissement de son art. Non pas certes que M. Degas ait cessé de travailler, car il passe ses journées comme jadis dans son atelier ; mais la faiblesse de sa vue l'a forcé à renoncer presque complètement à la peinture et même au dessin pour se consacrer presque exclusivement à la sculpture, modelant des figurines tirant, elles aussi, leur puissance d'expression de cette science que lui avait valu toute une vie de labeur consciencieux venant développer les dons prodigieux qu'il avait reçus et qui devaient faire de lui le classique-moderne par excellence, et l'imposer même à ses adversaires. N'avait-on pas en effet eu la surprise, en 1897, lorsque des membres de l'Institut firent entendre une protestation contre l'entrée du legs Caillebotte au Luxembourg, de ne pas voir citer, dans toute la polémique qui s'ensuivit, le nom de M. Degas parmi ceux des artistes dont on voulait blâmer l'entrée dans un musée de l'État ? Et cette sorte de reconnaissance tacite de sa valeur par d'anciens adversaires, n'était-elle pas déjà un hommage très significatif rendu à son art ?...



XLVIII. — FEMME SORTANT DU BAIN
(COLLECTION LUCIEN HENRAUX)

PHOT. A. DE N. T.

TABLE

